

أدب مهدد بالانقراض

ثمة نوع من أنواع الأدب مهدد بالانقراض، ألا وهو أدب الرسائل. هذا النوع من الأدب ظل سائداً حتى فترة ليست بالبعيدة، وربما أن الأدبية عادة السمان كانت آخر من أصدر كتباً قيماً بهذا الشأن في التسعينات من القرن الماضي كان يتضمن رسائل قالت أن الأديب الراحل غسان كنفاني قد أرسلها إليها، ورغم الجدل الذي أثاره الكتاب بين معارضين ونشروا خصوصية شخص راحل وبين مؤيد بأن هذه الرسائل أصبحت من حق عادة السمان كون الرسائل مرسلة إليها، إلا أن الكتاب ضم في صفحته أدباً بلاغياً لم يكن مجرد رسائل.

وقبل ذلك صدر كتاب بعنوان "الشعلة الزرقاء" احتوى على رسائل الأديب جبران خليل جبران إلى الأديبة مي زيادة صاحبة أشهر صائون أدبي في مصر، فقد جاءت إلى مصر عام ١٩٠٧ مع والدها الذي أنشأ جريدة باسم "المحرسة"، وكان من رواده أحمد شوقي وخليل مطران وأبراهيم المازني وعباس محمود العقاد وصادق الرافعي وطه حسين وغيرهم. ولكن جبران تمكن على رغم بعد المسافات أن يلفت اهتمامها، فراسلها بكتابات أدبية عميقة كانت شاهدة على العصر الذهبي لهذا النوع من الأدب، وقد صدر الكتاب بتحقيق كل من الأديبين سلمى حفار الكزيري وسهيل بديع بشروني.

ولم يقتصر أدب الرسائل على رجل وامرأة، فقد تراسل الأدباء الرجال أيضاً فيما بينهم بلغة إبداعية ظلت خالدة حتى يومنا هذا ومنها كتاب ضم رسائل بين الشعاعين محمود درويش وسميح القاسم، وجاء الكتاب تحت عنوان "رسائل لمحمود درويش وسميح القاسم" وقدم له الروائي الفلسطيني المعروف إميل حبيبي.

وهناك الكثير من الكتب العربية والأجنبية التي أرخت ووثقت لرسائل الأدباء والعظماء والتي كانت عبارة عن مقطوعات حكائية كما فعل الفنان الهولندي فان غوخ حين راسل شقيقه تيو، وصدر كتاب بهذا الشأن يتضمن هذه الرسائل بعنوان "عزيزي تيو"، وكشفت لنا هذه الرسائل الكثير من جوانب حياة هذا الفنان المثيرة للاهتمام والدهشة.

ولا شك أن هذه الرسائل كانت ورقية، وربما ظلت شهوراً في الطريق من بلد إلى آخر قبل أن تصل إلى وجهتها، وبالتالي كان كعب الرسالة يتفنن في تسطيرها وقد يمضي الليالي وهو يدون حروفها بشغف واتقان قبل أن يضعها في مغلف بريدي ويرسلها لتصل إلى الآخر عن طريق ساعي البريد.

كل هذا الطقوس نذكرها لنعرف أمرين، الأول أن الرسائل الأدبية حين كانت ترسل بهذه الطريقة الشاقة، فقد اعتبرها أصحابها نصوصاً أدبية، وقد تمضي شهور قبل أن يكتب الأديب رسالة أخرى ريثما تصل الأولى، وهذا يؤدي بنا إلى معرفة الأمر الآخر، فقد عملت وسائل التواصل الحديثة والسريعة على تسطيح الرسائل ما أفقدها

عنصر التأمل والسهر والتأليف
الذي يمضيه الأديب في كتابة
الرسائل.
هذا هو الحد الآخر لوسائل
التواصل الحديثة، الحد الذي
قضى تقريباً على نمط أدبي
له شأنه عظيم، فلم نعد اليوم
نتمتع ولا نستمتع كما يجب
في سيل الرسائل التي جرفت في
طريقها المفردات الأدبية الحاملة،
ولا عدنا نتهجى البوح الخاص

الذي كان يؤدعه الأديب في سر
الورق ويدثره بالغلف حتى لا
يفتحه سوى الشخص الذي
تعنيه الرسالة. لقد أصبحت
رسائل اليوم مجردة من هذه
المعاني، وحبذا لو يتم إحياء ذكرى
تلك الرسائل الورقية بين الأدباء
من جديد على غرار ما يجري
من إحياء للطقوس التراثية
في بعض البلدان. لعلنا نعيد
لرسائل وجدانياتها المنقرضة.

البيان

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

مقاربة نصية تأويلية لدالية أبي العلاء المعري

بقلم: د. خلف الله بن علي *

ما يلمسه القارئ في شعر أبي العلاء المعري بصفة عامة، وفي مرثيته لأبي حمزة النحفي الهالك، من دفقات شعورية، وذبذبات حزينة، وامتدادات دلالية، ورؤى مغايرة ومختلفة للحياة والموت والكون ككل، وما تقع عليه أفكاره من تمزّد وجراة وتجديد، هو ما دفعنا إلى استقراء هذه القصيدة التحفة في فن الرثاء والتي استطاع من خلالها المعري أن يمزج بين الأدب والفلسفة مزجاً جميلاً سلساً مؤثراً، مخالفاً ما كان سائداً من أفكار عصره. وهذا ديدن المعري في معظم ما أنتجه من فكر وفلسفة وأدب.

وستحاول الاقتصار على طائفة من الأبيات والتي توّسمنا فيها دلالات قابلة للقراءة النصية والتأويل. ولقد ارتأينا أنّ هذه الأبيات المختارة تنقسم إلى خمس بنيات وهي كالتالي:

- أ- بنية المساواة بين الحياة والموت.
- ب- بنية خلود متاعب الحياة.
- ج- البنية البكائية.
- د- البنية التأبينية.
- هـ- بنية القيمة.
- ١- قراءة في البنية السطحية.
- ١-١- بنية المساواة بين الحياة والموت.

* أستاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها المركز الجامعي تيسمسيلت - الجزائر.

وقد لا يستغرب القارئ أو المطلقي هذا الرأي من المعري في الحياة والموت، فكثيراً ما نجده يخترق ما كان سائداً في مجتمعه بأراء من هذا القبيل والتي كان يوجهها -في معظم الأحيان- توجهه الفلسفي، وثقافته، وشخصيته، وظروفه التي عاشها، وبعضاً من نبوغه، ورؤيته الميتافيزيقية في التفكير والاستنتاج والاستبطاء والجدال. وآيتنا في ذلك -مثلاً- أنه أراد أن يمارس النقد الأدبي لكن طريقته كانت -كالعادة- جديدة وفيها نوع من الخروج عن مألوف الناس، كيف ذلك؟ لقد كتب قصة وسمها بـ"رسالة الغفران" (٢) حاول من خلالها أن يمارس النقد الأدبي مصدراً أحكاماً نقدية قيمة عن شعراء الجاهلية والإسلام، بتحليل أشعارهم والحكم عليها من حيث الجودة والرداءة، ومن جهة الجمالية والتصوير الفني والصورة الشعرية وما إلى ذلك، فكانت هذه الرسالة على شكل رحلة غيبية ميتافيزيقية إلى الآخرة، نجده يقسم أو يصنف الشعراء بين الجنة والنار كل حسب إبداعه والقيمة الفنية لذلك الإبداع بغض النظر حتى على المعتقد الديني.

١-٢- بنية خلود متاعب الإنسان: **تَعَبُ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعُودُ.....**

جَبُ إِلَّا مَنْ رَاغِبٍ فِي زَيْدٍ (٣)
في هذا البيت يتعجب المعري ممن يطلب الدنيا؛ رغم أنها كلها تعب

يقول المعري (من الحفيف):
غَيْرُ مُجَدِّ فِي مَلْتِي وَاعْتِقَادِي....
نُوحُ بَاكَ وَلَا تَرْنَمُ شَاد
وَشَبِيهَ صَوْتِ الذَّعِي إِذَا قِيدَ.....
سَ بَصُوتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادٍ
أَبَكْتُ تَلَكُمُ الْجَمَامَةَ أَمْ غَدَ.....
نَتَ عَلَى فَرْعِ غُصْنِهَا الْمَيَادِ
صَاحِ! هَذِي قُبُورُنَا تَمَلُّا الرُّخَا.....
بَ قَاتِنِ الْقُبُورِ مِنْ عَهْدِ عَادِ (١)
أراد المعري -وهو يعزي عائلة الفقيه الهالك- أن يخفف عنهم في مصابهم الجلل، إلا أن طريقته كانت غير معهودة في التعزية، فالقصد من التعزية في العرف هو التخفيف عن أهل الميت، بأن يدعو لهم بعظيم الأجر، ويسأل الله لهم الصبر والسلوان، وأن يبدلهم بدل مصيبتهم الأجر، وأن تكون هذه خاتمة الأحزان والمصائب وما إلى ذلك.

بيد أن شاعرنا خرج علينا خرجة فلسفية، أراد من خلالها وبطريقة مختلفة أن يخفف مصاب هذه العائلة، مستعرضاً بعضاً من فلسفته ورؤيته المغايرة للحياة والموت كونهما -في رأيه- سواء ولا فرق بينهما إطلاقاً، فلقد خلق الإنسان ليموت فلم الجزع والحزن والأسى واللوعة والحسرة والحرق؟

والشاعر شديد الإيمان بأنه لا فرق عنده بين مبتهج وحزين، ولا حي ولا ميت، لأن كل شيء من هذا مصيره ونهايته إلى زوال،

الشاعر شديد الإيمان بأنه لا فرق عنده بين مبتهج وحزين، ولا حبه ولا ميت، لأن كل شيء من هذا مصيره ونهايته إلى زوال.

مَا نَسِيتُ هَالِكاً فِي الْأَوَانِ.....
خَالَ أَوْدَى مِنْ قَبْلِ هَلِكِ إِيَادِ
بَيْدَ أَنِّي لَا ارْتَضِي مَا فَعَلْتُنْ....
نَ وَأَطَوَّقَكُنْ فِي الْأَجْيَادِ
فَتَسْلَبُنْ وَأَسْتَعْرَنَ جَمِيعاً.....

مَنْ قَهْمِصُ الدَّجَى ثِيَابَ حِدَادِ
ثُمَّ غَرَّدَنَ فِي الْمَاتَمِ وَانْدَبَ.....

نَ بِشَجْوٍ مَعَ الْعَوَانِي الْخَرَادِ (٦)
يعتبر البكاء مادة الحزن الأولى، ولا سيما عند الذين يجيدون التعبير عن معاناتهم ومعاناة من حولهم، والقيمة التي تعود عليها الشاعر العربي - قديماً - في حله وترحاله هي الحزن والبكاء على الأطلال.

والشاعر في هذه المقطوعة يعبر عن ذاته الحزينة الباكية، وذلك جلي في مناجاته للحمام بنداء القريب، الذي يحمل البعد الدلالي المتمثل في طوق الحمامة، التي لا تعرف الابتعاد عن الحزن، فنداء القريب يعني المشاركة وحسن السمع لدى المتلقي ولفظ الهديل يحمل صورة حزينة يشكلها الحمام عندما يعبر عن أشياء فتية قد يراها الشاعر ولا يراها غيره، فالشاعر حين يندب الشباب مثلاً في قول: أبي العتاهية (من الوافر):

بَكَيْتُ عَلَى الشَّبَابِ بَدَمَعَ عَيْنِي
فَلَمْ يُغْنِ الْبُكَاءُ وَلَا النَّحِيبُ (٧).

في هذا البيت إشارة وأفية إلى عدم جدوى البكاء والنحيب أحياناً، فالحمام حين يصدر أصواته عبر

وشقاء، فمند أن يخلق الإنسان وهو يعيش المعاناة إلى يوم رحيله عنها، فلا يكاد الإنسان يستريح فيها، فكل يوم مسموم ومشاكل وحزن وغبن وفقر، ورغم ذلك لا يتوقف أي منا عن طلب العيش ويتمنى لو يعمّر ألف سنة كما قال تعالى: «يُودِ أَحَدُهُمْ لَوْ يُعَمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ» البقرة، الآية ٩٦.

ويضيف أن الراحة الأبدية حين يغادر المرء هذه الحياة المتعبة في قوله:

صَجْعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يُسْتَرِيحُ الـ.....
جِسْمُ فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السَّهَادِ (٨)
إن المعري في هذا البيت يؤمن جازماً أن الموت هي راحة الجسد أو الجسم كما قال هو، وما العيش في نظره إلا سهاد، وهنا يرمز بالسهاد للتعب والغبن ومشاكل الدنيا التي لا تكاد تنتهي إلا بموت الإنسان؛ لأن السهاد عكس الرقاد.

١-٣- البنية البكائية:

يقول المعري:
أَبْدَاتُ الْهَدِيلِ أَسْعَدُنْ أَوْ عُدْ.....
نَ قَلِيلُ الْعَزَاءِ بِالْإِسْعَادِ
إِيهِ (٥) لَنَّهُ ذَرَكُنْ فَأَنْتَنَ الدَّ.....
لَوَاتِي تَحْسِنَ حِفْظَ الْوَدَادِ

أثير الحياة يملأ الجو كآبة ويدعو
إلى البكاء، ولكن الشاعر يريد من
الحمام أن يبذل ذلك بالإسعاد وملء
النفوس غبطة وسرورا. ثم يعترف
بأنهن يحسنن حفظ الوداد، والبقاء
على العهد رغم تقلب الدهر.

إن ظاهرة البكاء تبدو جليلة متعاقبة
في كل أبيات القصيدة، فهلاك
الرجال عبر الأزمنة وأحد من
الظواهر المؤثرة، وكأن الشاعر يريد
أن يرسم حياة جديدة مألها البقاء
والخلود.

كما يبدو حزنه شديداً، حتى تخالط
مشاعره حال هاته الحمامات
النواحة وقد أطيقت وطوقت فلا
تجد متنفسا إلا الهديل الذي يشبه
العويل، ثم تأتي النظرة التشاؤمية
إلى الليل الذي يمثل جانبا حسيا
نفسيا عميقا لدى الشعراء، فهو
يعبر عن العلجات الدفينة والروح
المساوية التي تنتاب كل شاعر
أراد لنفسه البقاء من دون حزن
أو إراقة دمع، وما قميص الدجى
إلا دلالة منطقية على تعلق الحزن
بالشاعر الضرب الذي كشف عن
حداده العميق، والذي توصل إليه
مقدرة تلك الحمامات على النواح
مع التاديات والنائحات في الماتم،
وهي نظرة فيها الشيء الكثير من
البكاء والتفجع.

١-٤- البنية التأبينية:

قَصَدَ الدهر من أبي حمزة الأو.....
وَأَب مَوْلَى حَجَى وَخَدَنَ اقْتِصَادَ
وَفَقِيهًا أَفْكَرُهُ شَدَنَ لَنُغْ.....

هنا ما لم يشده شعر زياد
فالعراقي بَعْدَهُ لِلْحَجَازِي.....
يَ قَلِيلَ الْخِلَافِ سَهْلَ الْقِيَادِ
وَحَطْبِيَا لَوْ قَامَ بَيْنَ وَحُوشِ.....
عَلِمَ الضَّارِيَاتِ بَرَّ النَّقَادِ
رَأَوِيَا لِلْحَدِيثِ لَمْ يُخَوِّجِ الْمَغْ.....
رُوفَ مَنْ صَدَقَهُ إِلَى الْأَسْنَادِ
أَنْفَقَ الْعُمَرُ نَاسِكًا يَطْلُبُ الْعُدْ.....
لَمْ يَكْشَفْ عَنْ أَصْلِهِ وَأَنْتَقَادِ
ذَا بَنَانٍ لَا تَلْفُسُ الذَّهَبَ الْأَخْ.....
مَرْزُهُدًا فِي الْعَسَجِدِ الْمُسْتَفَادِ (٨)

يعدد المعري مناقب الفقيه، فيرى
أنه كان أوابا صاحب عقل راجح،
مقتصدا متقشفا في الحياة أفكاره
العية، وبأرائه وفقهه وسماحته
وعلمه كان ينتصر للعراقيين على
الحجازيين، فلما مات، لم يبق من
يحتج لهم، فصار العراقي قليل
المخالفة للحجازي، متقادا له، ضعفا
عن نصر مذهبه والقيام بحجته، لو
خطب بين الوحوش ووعظها لم
تعد السباع على الغنم لحسن بيانه
وموعظته وخلوص متقدمه وطويته؛
لأن الموعظة إذا خرجت من القلب
وقعت في القلب، وإن خرجت
من اللسان لم تتجاوز الأذان (٩).
صادقا في الرواية عن رسول الله
صلى الله عليه وسلم، وقد أنفق
هذا الفقيه عمره ناسكا يطلب العلم
من منابعه الصافية وهذا هو دأب
الفقيه دائما. زاهدا في الدينار
والدرهم والذهب والفضة، ولشدة

يتعجب المعري ممن يطلب الدنيا؛ رغم أنها كلها تعب وشقاء، فممن أن يخلق الإنسان وهو يعيش المعاناة إلى يوم رحيله عنها.

زهد فيه يقول الشاعر -موظفاً المجاز العقلي- أن بنائه لا تلمس ذلك فكيف يكفه ونفسه 19
٥-١- بنية القيمة:

يخلص أبي العلاء إلى أن قيمة الفقيه الهالك لا يمكن أن تقدر بشيء، وبسبب رفعته أمر بمن يغسله أن يجعل بدل الماء دماً واشترط في الدمع الطهر، ثم أمر يدهته -لكافته- بين الحشيش والفؤاد وهو مكان لا نضع فيه إلا عريزا. ثم إن الكفن ليس قماشاً كعادة الكفن، بل اختار له أجمل وأحب ورق وأقدس وهو ورق المصاحف، وهذا رفعة له وتقديساً لمقامه، لأنه أفضى العمر ناسكاً متديناً ورعاً، وبدل أن يناح عليه وتعدد مناقبه -كعادة الموتى- أمر المعري أن يتلى على النعش القرآن ويسبح الله عز وجل.

يقول أبي العلاء المعري:
وَدَعَا أَنِهَا الْحَفَيَّانِ ذَاكَ الشَّدَا...
شَخْصَ إِنْ الْوَدَاعَ أَيْسَرُ رَادٍ
وَأَغْسَلَاهُ بِالذَّمْعِ إِنْ كَانَ طَهْرًا...
وَأَذْفَنَاهُ بَيْنَ الْحَشَى وَالْفُؤَادِ
وَأَحْبَوَاهُ الْأَكْفَانُ مِنْ وَرَقِ الْمُضَدِّ...
حَفَّ كِبَرًا عَنْ أَنْفَسِ الْأَبْرَادِ

وَاتْلُوا النُّعْشَ بِالْقِرَاءَةِ وَالنَّسْءِ...
بيح لا بالنعيب والتعداد (١٠)
٢- قراءة في البنية العميقة:

أول ما يلفت الانتباه ونحن نقرأ هذه القصيدة هو قابليتها للقراءة المتعددة، حيث أن الدلالة قابلة للتفجير، من بيت إلى بيت، بل من جملة إلى جملة، بل من كلمة إلى كلمة، وما ساعد على ذلك هو تلك الخرجة -إن صح التعبير- غير المعتادة والمخالفة لما هو سائد من سنن الناس من أبي العلاء في كل أجزاء القصيدة تقريباً فالقصيدة -مهما كانت- بنية تتكون من عناصر، تؤلف بينها علاقات ولكل عنصر من تلك العناصر خصوصية أو خصوصيات تميزه عن غيره، وهذه العناصر هي: المواد الصوتية، المعجم الشعري، التركيب والمقصدية (١١).

ونحن سنسعى في هذه المحاولة القرائية على ألا نعتمد على الترتيب بين هذه العناصر، بل سيكون تحليلنا جامعاً لكل.

ففي البنية الأولى:
غَيْرُ مُجَدِّ فِي مَلْتِي وَاعْتِقَادِي....
نُوحُ بَاكٌ وَلَا تَرْنَمُ شَادِ.

نجد أن الشاعر جمع بين متناقضين (الموت/ الحياة) وقد تستتج لهذا الجمع سببين:

أولهما سطحي: وهو التخفيف على أهل الفقيه الهالك.

ثانيهما عميق: ويمكن استخلاصه

وإذا صدر الصوت من الجوف كانت دلالة التأثير في درجاتها القصوى. وأبو فراس الحمداني عندما أراد أن يعبر عن جوى الحزن والأسى والضيق من الأسر اتخذ الحمام معادلاً موضوعياً له، إذ يقول قصيدة عصماء في بث الشكوى والأنين من الأسر والحرقة من البعد بيتدئها بمناجاة الحمام وصوته الحزين قائلاً (من الطويل):

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقُرْبِي حَمَامَةٌ.....

أَيَا جِلْرَتَا هَلْ تَشْعُرِينَ بِحَالِي

مَعَاذَ الْهَوَى مَا ذُقْتَ طَارِقَةَ النَّوَى.....

وَلَا خَطَرَتْ مِنْكَ الْهُمُومُ بِيَالِ

أَتَحْمِلُ مَحْزُونََ الصُّوَادِ قَوَادِمُ.....

عَلَى غُصْنِ ذَائِي الْمَسَافَةِ عَالِ

أَيَا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الدَّهْرَ بَيْنَنَا.....

تَعَالِي أَقَاسِمُكَ الْهُمُومُ تَعَالِي

تَعَالِي تَرَي رُوحًا لَدَيَّ ضَعِيفَةً.....

تَرَدَّدَ فِي جِسْمِي يَعْذَبُ بِأَلِ

أَيَضْحَكُ مَأْسُورٌ وَتَبْكِي ظَلِيقَةٌ.....

وَيَسْكُتُ مَحْزُونٌ وَيَنْدُبُ سَالِ (١٣)

وكان الحمام خلق لينوب عن آهات الشعراء.

ومن جهة ثانية فإن الأبيات المكونة للبنية الأولى قد وجدناها من حيث الألفاظ (مفردة) عبارة عن أسماء، ولم نجد إلا فعلاً في كل بيت وهذا ما يدل على الثبات وغياب أو قلة الحركة، وبالتالي حلول الموت مكان الحياة. والسكون مكان الحركة، والحزن مكان الفرح، وهو ما

محايته، حيث نجده يقدم الموت على الحياة، فهل كان هذا الترتيب مقصوداً أم أن السياق والوزن فرضه على الشاعر.

ففي الحالة الأولى يبدو التأثير بالدين أو المعتقد الديني واضح، لأن الشاعر ينطلق في اعتقاده من مصير الإنسان، وهو أنه خلق ليموت، بل إن كل شيء لا يمكنه الهروب من دائرة قدر الله تعالى: (كل من عليها فان (١٢).

وبالتالي فالحياة بكل ما فيها ما هي إلا لحظة بسيطة زمنية، تنتهي بأسرع مما يتصور الإنسان، وآيته في ذلك قوله:

صَاحَ هَذَا قُبُورُنَا تَمَلَّأَ الرَّخْ.....

بَ فَائِينَ الْقُبُورُ مِنْ عَهْدِ عَادٍ

وباعتبار أن الشاعر لم ير في الدنيا

إلا الظلام، والتشاؤم، وسجن العمى

وسجن البيت والغبن، فلا غرابة من

أننا نجده يتحدث أو ينظم من لا

شعوره، فهو لم ير الحياة بل رأى

الموت، ولم ير البشير بقدر ما

رأى النعمى، ولا تهمه الحمامة إن

هي غنت أم بكت. لأنه عاش في

سراديب وغياب العمى كل حياته

تقريباً، فمن أين يأتيه التفاؤل

والنظرة الزاهية للحياة؟ ثم هو

عندما اختار الطير الذي يعبر عن

الحزن والغناء اختار صوت الحمام

(الهديل) ودلالة صوت هذا الطير

تحيل إلى الحزن هي أيضاً أكثر مما

تحيل على الفرح والسعادة، وهذا صوت جوفي لدى علماء الفنونولوجيا،

يعتبر البكاء مادة الحزن الأولى،
ولا سيما عند الذين يجيدون التعبير
عن معاناتهم ومعاناة من حولهم،
والتيمة التي تعود عليها الشاعر
العربي - قديما - فيه حله وترحاله
شبه الحزن والبكاء على الأطلال.

مهما كان ومهما كانت أحواله
- خاصة الاقتصادية والاجتماعية
ومنزلته الثقافية وغيرها - وإن
كانت في الحضيض، وإن كان طريح
الفراش، فلا تجده يتوانى في طلب
العيش وأن يطول عمره، وقد روى
الإمام البخاري في صحيحه حديثا
هذا نصه: حدثنا مسلم بن إبراهيم
حدثنا هشام، حدثنا قتادة، عن أنس
بن مالك رضي الله عنه قال: قال
رسول الله - صلى الله عليه وسلم -:
«يكبر بن آدم ويكبر معه» أشان: حب
المال، وطول العمر». رواه شعبة عن
قتادة (١٤).

لكننا نجد الشاعر يقدم التعب
على الحياة، وكأنه يريد أن يركز
على قضية التعب في حد ذاته لا
على الحياة، كونه قد أتعبه العمى
كثيرا، وأتعبته حالته الاجتماعية
والاقتصادية - خاصة - فهو لم
يعان أبدا من الحياة، لأن الحياة
موجودة منذ الأزل ولم تتغير، بل
ما أرمقه ونقص عليه هذه الحياة
هو التعب، وصورة هذا التعب - كما
أسلفنا الذكر - هو عماء لا أكثر؛
لأن المصابين بالأمراض المزمنة
يشغل المرض حيزا كبيرا من
حياتهم وتفكيرهم، هذا من الجانب
التركيبى للألفاظ.

أما من جهة أخرى، فقد أتى بلفظ
التعب نكرة للإقلال من شأنه، على
ما نعتقد في القراءة السطحية وأتى
بالحياة معرفة للتعظيم من شأنها
على ما نعتقد في القراءة السطحية

يُعكس مباشرة على حالة الشاعر
الاشعورية. وحتى الترخيم في
مطلع البيت (صاح هذي قبورنا..)
يحيل على الحذف والتقصان
ليناسب الجو الجنائزي للقصيدة.

التعجب والاستفهام في البيت نفسه
يحيل - كلاهما - على المجهول، أين
ذهب هؤلاء البشر من عهد عاد إلى
اليوم؟ أين رفاتهم؟ أين ما شيدهم؟
أين تاريخهم؟ هل بقيت لهم آثار تدل
على أنهم مروا من هنا؟ لقد ذهب
كل شيء إلى التراب فكان مصيره
الزوال والاندثار، وهي مجموعة من
المشاهد التشاؤمية التي فلتت من
وجدان المعري رغم تظاهره بالحكمة
والرؤية ويُعد النظر. والغريب في
الأمر أن شعراء الزهد - مثلا - تكاد
تكون مواضيع قصائدهم حول هذه
القضايا متشابهة الطرح، لكن لم
 نجد شاعرا تناول الموضوع بهذه
الطريقة الفلسفية المغايرة.

أما البنية الثانية:

فلا يكاد يجيد الشاعر - في هذا
المقطع - عن فلسفته في الحياة
ونظرتة إليها، كيف ذلك؟ تجده
يتعجب من أمر فطر عليه الإنسان،
وهو حب الحياة، فكل هم الإنسان

به حياة المعري؛ العزلة والصمت الطويل والوحدة في كثير من الأحيان. بيد أن حزن النساء مثلا يصحبه الصخب والنصب والعويل وفوضى كثيرة تنفر نفس المعري من ذلك كله.

ولذا غصنا في القصيدة -محاثة- نجد أنه استعان بنداء القريب (أبنات الهديل) للدلالة على قرب الحزن أكثر من ذات الشاعر، كما نجده استبدل كلمة الحمام بأصواتها (الهديل) ليرسخ ظاهرة الحزن كثيرا، المستولية على الشاعر؛ بل على كيانه في ذهن المتلقي، فما يميز ظاهرة الحزن عند الحمام ليس شكله أو ريشه أو أي شيء آخر، بل الصوت هو أهم ما يرسخ هذه الظاهرة. والحزن صوت وجداني يصيب مهجنا ويفزو ذواتنا فلا يمكن أن نجسمه.

إضافة إلى بعض الملفوظات الأخرى مثل (هالكا في الأوان الخال/ من قبل هلك إياد/ أودي/ قميص الدجي/ ثياب حداد/ أندين بشجو) فهي مرسخة لفلسفة الحزن والتشاؤم معا لدى الشاعر أكثر مما هي مرسخة لظاهرة الرثاء.

أما البنية الرابعة:

فهي يثيرة القصيد وموضوعها، فنجد شاعر المعرفة يعبر عن فاجعته في الفقيه أبي حمزة بقوله قصد الدهر ولم يقل قصد الموت، وهناك دالتان متناقضتان لكنهما متكاملتان.

أيضا، وكأننا به يعترف ضمنا لا تصريحاً أنه يحب -كغيره- الحياة، بل متعلق بها، بينما يتصنع التفور منها.

وفي قوله: (فما أعجب من راغب في ازدياد) -بعد ذلك- قد استعان بالفعل المضارع المسند لضمير المتكلم ولم يسنده لضمير الجمع، وهذا دلالة أخرى على خصوصية وفردانية نظرتة، أو بعبارة أدق هو الوحيد -ربما- الذي يعتقد هذا الاعتقاد، أو خروج اعتقاده عن مألوف الناس، وهو اعتراف ضمني على شذوذه الفكري إن صحبت العبارة.

ومن الناحية الصرفية فالفعل مزيد والزيادة تحمل معنى فرعيا يتفرع عن المعنى الأصلي (عجب/تعجب) وليس الأصل كالفرع وبالتالي فعجبه يشويه التصحيع والاعتقاد. وفي البنية الثالثة:

يوجه الشاعر الكلام للحمام، ونسأل هنا، لم الحمام؟ لنجيب أن صوت الحمام أقرب للحزن من أي صوت طائر آخر، وذلك صوت ينوب عما في نفس الشاعر وعما في وجدانه من حزن أزلي، ونسأل مرة أخرى لماذا اختار المعري الحمام وفضله على النساء في البكاء على الميت؟ ربما يرجع ذلك لهجره الناس وخاصة النساء. ولربما كانت صورة الحزن لدى الحمام في صوته تعبر أو تصوّر لنا الهدوء والسكينة في الحزن، وهذا تماما ما تميزت

أو كإسقاط يمرر من خلاله أفكاره ومعتقداته، فيجمع -كعادته- بين المتناقضات، ولكن بأسلوب مقتدر (الضاريات/ بر النقاد)؛ مغيباً أبي حمزة الفقيه مرتين؛ استعمال ضمير الغائب من جهة، واستعماله مستتراً من جهة مقابلة.

أما في قوله:

أَنْفَقَ الْعُمَرُ نَاسِكاً يَطْلُبُ الْعَدْلَ....

لم يكشف عن أصله وانتقاد

لفظ أنفق يدل على ذهاب المال

ونقصانه، وهو ما يصدق على

العمر أيضاً، إلا أن في شق هذا

البيت نجد أن الإنفاق يدل على

الزيادة، أي أن الفقيه عندما كان

ناسكاً ادخر أجر ذلك فلم ينفق

العمر إلا ليتحصل على ربح وفائدة

من ذلك وهو الأجر في الآخرة،

وبهذا فائري يستطيع أن يشحن

اللفوظات بدلالة ازدواجية، فتحول

معانيها إلى صور شعرية طافحة

بالحركة والحياة.

وفي آخر بيت في هذه البنية

نجد الشاعر يواصل تأيينه للفقيه

بقوله:

ذَا بَنَانٌ لَا تَلْمُسُ الذَّهَبَ الْأَخْ....

مرزها في العسجد المستفاد

فاستعمل في لفظة (ذا بنان)

الجزئية، ولم يستعمل الكلمة (ذا

يد)، فلم يستعمل البنان؟ لقد لجأ

لذلك كيبالغ في تقشف الفقيه

الهالك، فإذا كانت البنان لا تلمس

فكيف باليد؟

المربع السليماني، هو
ترسيمة لمقولات تفصح عن
علاقات ضدية تناقضية اقتضائية
لتلزم وتحدد المقولة الدلالية، وهو
كيفية تحليلية تظهر من خلال نص ما
كيف تدخل عناصر في تناقض مع
عناصر أخرى.

قصد دلالتها حسنة (تحيل إلى
الفقيه الهالك)؛ لأن القصد
في العربية لا يكون إلا لشيء
محبوب*.

الدهر دلالتها سيئة (تحيل إلى
الموت)؛ فهي في العربية رمز
للمصائب والخطوب، نلاحظ
تعالفاً غريباً بين هذين اللفوظين،
فكيف تقصد المصائب؟ تقصد إذا
كان المقصود خيراً فتأخذه لكن على
مضض مثلاً.

ثم نجده يستعمل ملفوظاً (من أبي
حمزة) ولم يقل (أبي حمزة) وكأن
هذه (من) دلالة على التبعيض،
وكانه يقول لم يأخذ الموت الفقيه،
بل أخذ جزءاً منه وبقي علمه وفكره،
لأنه صاحب حُجَى وخدن اقتصاد،
ثم يسرد في متواليه كلامية صفات
الفقيه ومثاليه من سعة الثقافة
والإصلاح بين المذاهب المتضاربة، ثم
أجمل بيت -ربما- في هذه القصيدة
-والمتعلق بالرتاء- هو قوله:

وَحَطَبِيَا لَوْ قَامَ بَيْنَ وَحُوشٍ.....

علم الضاريات بر النقاد

فيعود إلى موضوعه المفضل وهو

اتخاذ الحيوانات كمعادل موضوعي،

يوضح فيه إلا الأحبة، ولم يختر له قبرا حتى لا تغيب ذكراه عن الناس، أما الأكفان فورق المصحف، وهذا أقدس شيء في الوجود بالنسبة للمسلم. وهما الجزاء من جنس العمل، مادام الفقيه قد أنفق العمر ناسكا يطلب العلم عن أصله.

والفقيه لا يحتاج من المعزّيات والمعزّيين ومن أهله إلى نحيب وبكاء وتعداد، بل يحتاج للقراءة والتسبيح، لأنه أنفق العمر ناسكا يطلب الجنة، فلا تحزن أبداً على من انتقل من دار الشقاء إلى دار الرضا والخلود.

٣- المربع الدلالي

أو المربع السيميائي، هو ترسيمة لمقولات تفصح عن علاقات ضدية تناقضية اقتضائية تنظم وتحدد المقولة الدلالية، وهو كيفية تحليلية تظهر من خلال نص ما كيف تدخل عناصر في تناقض مع عناصر أخرى. وهو يعتبر أيضاً تأليفاً تقابلياً لمجموعة من القيم المضمونية. ويعتبره (أ.ج. غريماس) بنية دلالية منطقية سابقة للنص يبعده الشخصي التصويري ومؤكدته. ومن خلال هذا النموذج يسعى الدارسون - في هذا المجال - إلى التحول من المفاهيمي المجرد إلى الشخص المحسوس (١٥).

تعد ثنائية (الموت/الحياة) هي الثنائية المركزية للمرثية؛ إذا هي النواة المركزية التي تقوم عليها أركان الدلالة في هذا النص، ويجسد من

وأهم ما نلفيه في هذه البنية أن الشاعر لم يؤيّن الفقيه بما يؤيّن به الناس عادة كالكرم والشجاعة والتسامح والقوة والنخوة والمروءة وما إلى ذلك من الصفات، بل -كعاداته- يستعمل طرقاً غير مألوفاً في آليات التعبير، فامتدح فيه صفات التقشف والتسك والعزوف عن الدنيا وكأننا به يرى صورته فيه أو يرى أن يعبر كما في نفسه فاتخذ الهالك إسقاطاً لذلك.

البنية الخامسة:

إن تركيب كلمة "واغسله" هو المثنى وهي تابعة للخفيّان في الثنية وعلّة ذلك هو أن القصيدة الجاهلية وعندما كان الشاعر يحزن أو يريد أن يعبر عن فاجعته في رحيل أحبته يلجأ إلى هذه التعابير كقول امرئ القيس:

قفا نَبِكَ من ذكرى حبيب
ومَنزل..... يسقط اللوى بين
الدخول فحومل

ورد الفقيه مغيباً مرة أخرى وقد غيبته حالته (الموت) فلم يشر له إلا بضمير الغائب المتصل، أي أنه لم يشر له حتى بضمير الغائب المنفصل.

والمقطوعة طافحة بالمفوضات التي تعلّي من شأن الفقيه الهالك، فهو لا يُعَسَّل إلا بالدمع الطاهر فالحصول على الأول صعب جداً والثاني (الطاهر) أصعب منه بكثير، ومكان الدفن أو مثواه الأخير هو مكان لا

تأسيساً على ما سبق، وعلى البناء النهائي للمربع الدلالي يمكننا القول أن هذا المربع كميكانيزم تتجلى فيه مجموعة من العلاقات المنتظمة والمضبوطة، المبررة لمتفصلات الدلالة التي ومن خلالها يمكننا إقامة وترتيب العناصر كلها؛ بحيث تحكم مظهرات المعنى في النص، فهو يبرر شكل المعنى في النص وكيفية تشكل هذا المعنى.

ولا تعد ثنائية الموت والحياة هي الثنائية الوحيدة في هذه القصيدة، وقد ركزنا عليها لأنها بدت لنا الركيزة الأساسية والبؤرة الرئيسية للنص.

٤- التشاكل

إن دالية المعري تخضع كغيرها من القصائد للتحليل والتطبيق، فهي غنية بسماتها الدلالية، وسنحاول استكشاف سمة من هذه السمات ونعني التشاكل، ويبدو كثيراً ومتوعاً في هذه القصيدة، فمنه التركيبي والدلالي والصوتي. وسنقتصر على بعض الأمثلة، ويستطيع القارئ العودة إلى القصيدة ليكتشف ذلك بكل سهولة. ففي البيت الأول نجد تشاكلاً بين لفظي:

(ملتي / اعتقادي)

فهناك تشاكل دلالي فكل اللفظين ينتميان لحقل دلالي واحد وهو الدين.

وهناك تشاكل تركيبى، فكل اللفظين اسم مجرور متصل بياء معرف بها، مصدر.

خلالها الصراع الذي يعيشه المعري في نفسه بين الحياة وقساوتها وصعوبتها؛ خاصة وأنه كان أعمى ودائماً بحاجة إلى من يعينه، وبين الموت الذي يتمناه في كل لحظة لأنه يرى أنه السبيل إلى الراحة الأبدية من كل متاعب الحياة، خاصة وأنه يدعو إلى الزهد فيها وعدم تمني العيش طويلاً، لأن الإنسان مآله ومصيره الموت المحتم، والذي لا مفر منه مهما طال أو قصر الزمن، كما يرى أن الإنسان خلق ليموت، فيوم ولادته تكتب شهادة وفاته، فلم الشقاء والبقاء. إذا فالعلاقات هي كالآتي:

١- علاقة التضاد بين /الحياة/ عكس الموت/ التي أنتجت لنا حالة من الترقب لدى المعري.

٢- علاقة التضمن بين /الحياة/ و/ الا لا موت/ والتي أنتجت لنا حالة من التشاؤم وبالتالي ما يقابله اليأس.

٣- علاقة التناقض بين كل من الحياة/ عكس/ الا لا حياة/و/ الموت/ عكس/ الا لا موت/ تجعل المعري في حالة يأس وقنوط وانتظار.

٤ - علاقة التداخل بين الا لا موت/ الا لا حياة والتي تجعل الناص يعيش قائماً.

وبالتالي سيأخذ المربع السيميائي شكله النهائي وهو كالآتي:

حياة ترقب موت

خاص جداً بالمعري كفيلسوف له
نظرتة المتميزة عن غيره.
وفي قوله:

وَشَبِيهُ صَوْتِ النَّعْيِ إِذَا قِيدَ.....

سَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادٍ
التباين وأضح بين لفظتي (النعي
والبشير) فمعنى الأولى واضح
دلالتة الحزن، بيد أن اللفظ الثاني
يدل على الفرح والبشرى والخير
والسرور، وهذا يدل -دائماً- على
فلسفة المعري، أي المساواة بين
الحياة والموت، ولا يرى أي ضرورة
للحزن والبكاء، لأنه لا حزن باق
ولا سرور، فمآل كل شيء الزوال
والانتهاء والذهاب عن الدنيا، وهذا
يعكس طبيعة الحياة القاسية التي
عاشها المعري في كنف العمى،
فحولت نظرتة إلى الحياة نظرة
سوداوية.

وعندما يقول:

صَاحَ هَذِي قُبُورُنَا تَمَلُّ الرُّحَى.....

بَافَيْنِ الْقُبُورِ مِنْ عَهْدِ عَادٍ

فهنا تباين في الزمن بين (هذي
قبورنا/ فأين القبور)، فالأولى
تدل على الزمن الحاضر؛ أي
حادثة القبور الموجودة والمعروفة،
أما الثانية فتدل على التساؤل
عن القبور القديمة من عهد عاد،
وتأويلنا لذلك أن القبور آكانت
حديثة أم بالية فكلها مآلها الزوال
والاندثار.
يقول:

وهناك تشاكل صوتي، وذلك في
تقارب مخرجي الكلمتين (تي)
و(دي).

(نوح باك/ ترنم شاد)

تشاكل تركيب، أي أن كلا الملفوظين
خبر ومضاف إليه.

تشاكل صوتي، (نوح/ ترنم)
فكلاهما أصوات ألحان، فالنائح
يصدر صوتاً فيه نبرة حزينة، ونفس
الكلام ينطبق على المترنم، فهو
بدوره يصدر صوتاً فيه نبرة ولكنه
نبر ابتهاج وسرور.

(هالكا/ أودي)

بين اللفظتين تشاكل في الزمن
لأن أحدهما يكون سبب في الآخر
فالعنصرين أو الملفوظين متكاملين؛
أي أن أحدهما يكمل الآخر*.
5- التباين:

إذا تأملنا هذه المراثية وجدناها غنية
بتبايناتها، والتباين -هنا- صورة
معبرة عن فلسفة المعري وعقليته
المتناقضة والتي طالما كانت تشهد
الاختلاف، ومن أمثلة ذلك قوله:

غَيْرُ مُجِدِّ فِي مِلَّتِي وَاعْتِقَادِي....

نُوحُ بَاكِ وَلَا تَرْنَمُ شَادٍ

التباين موجود بين: (نوح باك/ ترنم
شاد)، فتوح باك تدل على الحزن
والبكاء والنحيب، في حين أن ترنم
شاد تدل على الفرح والغناء والسرور
والغبطة. وهذا يعكس رؤية الشاعر
عندما يساوي بين الحياة والموت،
وبين البكاء والغناء، وبين الفرح
والحزن، ويبدو أن هذا الاعتقاد

الثاني، فهو يقصد بذلك الدعاء للميت، وذكر الله وتسميته، لأن المقام يفرض ذلك، وليس المقام مقام بكاء ونحيب، لأن الفقيه في غنى عن من يحزن عليه، لأنه انتقل من دار الشقاء إلى دار البقاء.

ما يلاحظ على هذه القصيدة هو وجود التشاكل بقدر وجود التباين، وهذا ما يعكس حياة الشاعر وعقليته وفلسفته، كما يجسد نظريته التشاؤمية للحياة، وما تحمله من مأس وأحزان ومتاعب عاشها أبو العلاء.

٦- التشكيل الإيقاعي للقصيدة: يعد الإيقاع خاصية الشعر الأولى، فماذا كان الشعر لولا الإيقاع؟ هذا الإيقاع الذي يحول الشعر إلى خطاب ذي خصائص صوتية تميزه عن النثر. لأنه يساهم في نمو الخطاب الشعري بشكل واضح، ويساعد على جلب انتباه، بل مشاعر المتلقي نحوه، نظراً لما فيه من تناغم صوتي.

إن الحزن سمة يمكن الإجماع على حضورها في كل دواوين الشعر، ومن الشعراء من نجده لا يحسن قول الشعر إلا مع هذا الإحساس، وشاعرنا حزين كونه ضريراً، وضريراً من صباه، ولا يعرف من الألوان إلا الأحمر، لذلك فحزنه كان لا ينتهي، أبدي، وهذا ما نلمسه في جل أشعاره، بل حتى في أفكاره.

فالمرعي في حالة اليأس والجزع

صَجَعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةً يُسْتَرِيحُ أَل.....

جسّم فيها والعيش مثل السهاد والتباين ظاهر جلي في هذا البيت بين لفظي (الموت/العيش)، حيث أن الأولى مبيّنة تماماً للثانية، ونهاية لها، إلا أن المرعي عكس هذه الرؤية التقليدية لدى جميع البشر حيث اعتبر الموت بداية للحياة؛ أي في اعتقاده أن الموت راحة من الحياة ومتاعبها، ولا يبدو لنا أن المرعي هو الذي يقول هذا الكلام، بل غيبه ومعاناته وعماه هو من يتكلم.

فهو يرى أن الموت راحة للإنسان، وخلود إلى النوم الأبدي، أما العيش (الحياة) فهي مجرد تعب وإرهاق وأحزان وغبن ومعاناة ومشاكل لا تنتهي. لذلك نجده يردف قائلاً: **تَعَبَ كُلُّهَا الْحَيَاةُ فَمَا أَعْب.....**

جَبَ إِلَّا مَنْ رَاغِبٌ فِي أَرْذِيَادٍ هذا فيما يخص التباين من حيث الألفاظ، أما من حيث التراكيب؛ فيظهر في قوله:

وَشَبِيهَ صَوْتِ النَّعْيِ إِذَا قِي.....

سَ بِصَوْتِ الْبَشِيرِ فِي كُلِّ نَادِ التباين موجود بين الشطر الأول والشطر الثاني، وكما سبق وشرحنه فهو يعكس فلسفة المرعي ورؤيته للحياة.

ويقول:

وَأَتَلُوا النَّعْشَ بِالْقِرَاءَةِ وَالنَّسْ.....

بِيحَ لَا بِالنَّحْيِ وَالتَّغْدَادِ

والتباين بين الشطر الأول والشطر

الحزن والانكسار.

ليس هذا فحسب، بل إن تتبع الموسيقى الداخلية -أيضا- يحيلنا إلى اكتشاف تجانس المقاطع الصوتية في هذا البيت. فتتابع الكلمات (ملتي/ اعتقادي/ باك/ شاد) أضفى على البيت تنغيما وترنيما لم يكن ليتحقق له على هذا النحو، لولا وجود هذا التتابع الذي ساهم في إيصال المعنى.

بالإضافة إلى استعانتها بالبديع (الجناس، الطباق، المقابلة، اقتباس...)، ففي قوله:

صَجْعَةُ الْمَوْتِ رَقْدَةٌ يُسْتَرِيحُ الدُّعَا

جَسْمُهَا فِيهَا وَالْعَيْشُ مِثْلُ السَّهَادِ

نجد طباقا دلالة التعبير عن سنتين من سنن الله -عز وجل- في الكون وهما (الموت/ الحياة)، فالأولى تعني المصير المحتوم لكل حي وهو الفناء، وهي أكثر دلالة عند الإنسان من غيره من المخلوقات، كونه ذا عقل، أما الثانية فتدل على نقيض ذلك؛ أي البقاء.

والشاعر هنا يميل إلى النقيض؛ ونقص الموت مفضلا ذلك على الحياة. أما تمظهر ذلك في الإيقاع الداخلي، فمن جانب إحداث توازن بين الألفاظ شكلا ودلالة.

كما نجد التكرار -كإجراء سيميائي- من أهم مظاهر الإيقاع الداخلي، ويظهر في قول المعري:

وَدَّعَا أَيُّهَا الْحَفِيَّانِ ذَاكَ الشَّيْءَ.....
شَخْصَ لِيَنَّ الْوَدَاعَ أَيْسَرُ زَادِ

يتخير مقاطع وأصوات تجسد معاناته، فالشعراء قديما كانوا -في حالة اليأس أو الهم أو الغبن- يتخيرون وزنا طويلا كثير المقاطع فيصيبون فيه أشجانهم بما ينفس به عن حزنهم وجزعهم. وهذا ما فعله المعري حينما أراد أن يعبر من خلال أصوات قصيدته عن مكبوتات نفسه التي ذاقها العذاب، وسئمت الحياة، وثممت الموت، في مجتمع أو عالم قاس لم يعرفه، ولم يعطه حقه، وقد صاغ ذلك في أحسن إيقاع. ويتجلى ذلك في نوعين من الإيقاع وهما:

أ- إيقاع داخلي: ويسيطر على الصياغة الداخلية لسطح النص الشعري، حيث يضم مجموعة من العناصر منها:

حروف المد: وقدرتها على نقل الجو النفسي من عمق المشاعر إلى التعبير الشعري، كقوله:

غير مجد في ملتي واعتقادي.....
نوح باك ولا ترنم شاد

عند قراءتنا لهذا البيت نشعر براحة في أسماعنا، وذلك لأن الشاعر استطاع أن يوفق في اختيار حروف المد بفطرته الشعرية الصادقة، وتلاحظ انفتاح الفم أثناء النطق بحروف المد، وذلك ليعبر عن موضع القوة والحكمة التي لا تصدر إلا من صاحب شأن كبير وخبرة في الحياة وفلسفة فيها، وفكر عميق، إذ إن نفس الشاعر تكون أكثر رغبة في استمالة أذهان المتلقين من موضع

الذي قعدت له القواعد، ووضعت من أجله المصطلحات، وهو غالباً ما ينصرف إلى الوزن والثقافية والروى. والمعري قد صاغ مرثيته بما يتناسب وحالته النفسية فقد اعتمد على بحر الخفيف:

غير مجد في ملتي واعتقادي
نوح باك ولا ترنم شاد /

فاعلاتن مستفعلة فاعلاتن

لأنه في معرض تعبير عن حزن شديد، وهذا البحر يميل إلى الفخامة وهو صالح للحوار ويصلح للجدل وللتريد وللسرد، ويمتأل بالروح الملحمية، وهو بحر يكثر في البيئات المتحضرة، لهذا كان من البديهي أن يكتب به المعري، وقد قيل أن هذا البحر أخف البحور على الطبع (١٦)، وهو ما يتلاءم مع نفسية الشاعر ورقة مشاعره في هذا الموقف.

لقد بدأ المعري هذه المراثية بمقدمة تأملية فلسفية تعبر عن معتقده، مستخدماً حرف الدال كحرف روي، ويرى النقاد أنه يعبر باستعماله عن العشق أو الانكسار والحزن والاعتذار، وهذا فعلاً ما ينطبق على حال شاعرنا، أما علماء الأصوات فيرون أن حرف الدال صوت إنسافي لثوي انفجاري مجهور، يتذبذب مع نطقه الوتران الصوتيان، وهو من أصوات القلقة، وعند استعماله مقصوداً فهذا يحيل على الانكسار والحزن والضيق،

وهو تكرر في المعنى نفسه؛ إذ لا فرق بينهما، غير أنهما تفيدان التأكيد على الانفصال والفرق الأبدي الذي سببه الموت.

ومن مواضع التعبير عن الحزن والانكسار قوله:

وشبيه صوت النعي إذا قيد

س بصوت البشير في كل ناد
صاح هذي قبورنا تملأ الرخ

بَ فائين القبور من عهد عاد
عند قراءة هذه الأبيات، نلاحظ أن فتحة الفم قد ضاقت حيث الحزن والانكسار والشكوى، ويبدو أن حروف المد تكون في الضعف والحزن، كما تكون في القوة والشدة، كما أن حروف المد ليست كل ما في الموسيقى الداخلية؛ فثمة التغميم الذي تقرضه بعض الألفاظ تبعاً للإيحاءات النفسية، وهو يختلف شدة ولينا، تبعاً للمجال الشفوي لكل لفظ، ففي قوله: صاح... فبالرغم من أن كلمة القبور تتكرر في الصدر والعجز، إلا أن هناك اختلافاً من حيث النطق والقصد، لأن البيت يحمل غرضين: الأول تعجب، والثاني تساؤل، ولا يمكن استبعاد التغميم في تبيان دلالتهم. أما كلمة صاح والتي هي ترخيم لكلمة صاحبي فقد رخمت لسببين أحدهما: الضرورة الشعرية، والثانية ضرورة إيقاعية.

الإيقاع الخارجي: يعتبر الأصل

ومع ابنه والريح والسحاب.
الهوامش:

١- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٥٧م، ١٣٧٦هـ، ص ٧٠.

٢- ينظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تج. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط ٩، ١٩٧٧.

٣- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٨٠.

٤- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٨٠.

٥- كلمة تقال للإنسان إذا استزيد من حديثه، ينظر: التبريزي، والبطلاني، والخوارزمي، شرح سقط الزند، ص ٩٨٠.

٦- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٨٠-٩٠.

٧- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٦م، ١٤٠٦هـ، ص ٤٦.

٨- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ٩٠-١٠٠.

٩- التبريزي، والبطلاني، والخوارزمي، شرح سقط الزند، ص ٩٨٧.

١٠- أبو العلاء المعري، ديوان سقط الزند، ص ١٠٠.

١١- ينظر: محمد مفتاح، في سيمياء الشعر القديم، دراسة نظرية تطبيقية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ص ٢٨.

١٢- سورة الرحمن الآية ٢٦.

وهذا ينطبق تماماً على المعري في هذه القصيدة. أما القافية والتي تعتبر من أركان البناء الموسيقي للقصيدة في النقد القديم والوزن مشتمل عليها وجالب لها، والشعر لا يسمى شعراً - قديماً - حتى يكون له وزن وقافية (١٨). وقافية هذه القصيدة - انطلاقاً من البيت الأول - هي شاد.

٧- التناص:

كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، وعلاقات التناص يمكن أن تأخذ - بطبيعة الحال - أشكالاً مختلفة، كما أن له أنواعاً كثيرة، والجدير بالذكر - هنا - أن القصيدة قديمة وبالتالي صعب علينا اكتشاف التناصات فيها، وقد وجدنا نوعاً واحداً ويظهر في قوله:

ما نسيتهن هانكاً في الألوان الت...

حال أودى من قبل هلك إباد

حيث وظف أسطورة من الأدب العربي القديم، فأودى تعني هلك، وإباد هو نزار بن معد بن عدنان، ويشير هذا البيت إلى الأسطورة القائلة: إن الحمائم لا يزلن يبيكين الهديل، وهو فرخ كان على أيام نوح فصاده أحد الجوارح من الطير. وهذا دليل على الوفاء وهي صفة قلما نجدها. كما نجد التناص القرآني خاصة عندما يسرد قصة سليمان عليه السلام (١٩) مع الجياد

أي غير شاق. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر - بيروت، ١٤١٤ هـ، ط. ٣، ج. ٢، ص. ٣٥٣.

١٥- وللتفصيل أكثر ينظر: سعيد بن كراد، مدخل إلى السيميائيات السردية، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، المغرب، ١٩٩٤، ص. ٣١.

* اقتصرنا على هذه الأمثلة، ويمكن للدارس العودة للقصيدة ليكتشف هذه الظاهرة في معظم أبيات القصيدة.

١٦- للتفصيل أكثر ينظر: طه عبد الفتاح مقلد، فن الإلقاء، مكتبة الفيصلية، الأردن، دت، ص. ٢١٢.

١٧- ينظر: تمام حسان، مناهج البحث في اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دت، الصفحة ٨٥ وما بعدها.

١٨- للتفصيل أكثر ينظر: التبريزي، والبطلوسي، والخوارزمي، شروح سقط الزند، ص. ٩٩١ وما بعدها.

١٣- أبو فراس الحمداني، الديوان، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، دت، ص. ٢١١.

* يكبر: يطعن في السن/ يكبر معه: يعظم عنده.

١٤- البخاري محمد ابن إسماعيل، صحيح البخاري، تح. محمد زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، سورية، ١٤٢٢ هـ، ج. ٨، ص. ٩٠. رقم الحديث ٦٤٢١.

* المقصد: استقامة الطريق. قَصَدَ يَقْصِدُ قصداً، فهو قاصد. وقوله تعالى: وعلى الله قَصْدُ السَّبِيلِ؛ أي على الله تبين الطريق المستقيم والدعاء إليه بالهجج والبراهين الواضحة، ومنها جائز أي ومنها طريق غير قاصد، وطريق قاصد: سهل مستقيم. وسَفَرٌ قاصدٌ: سهل قريب. وفي التميز العزيز: لو كان عَرَضاً قريباً وسَفَرًا قاصداً لاتبعوك؛ قال ابن عرفة: سَفَرًا قاصداً

القصة القصيرة والقصيرة جداً ومجموعة "بقايا" للكاتبة فاطمة يوسف العلي

بقلم: شوقي بدر يوسف *



القصة القصيرة والقصيرة جداً هي نسق قصصي وصيغة فنية تقع بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، وهي تجمع بين صفات وسمات نوعي الكتابة القصصية في حالتها المقطرة لغوياً والمكثفة إلى حد كبير من ناحية الحدث، فهي بؤرة حكائية وامضة تحمل في طياتها فعل الحكيم ببدايته، وتواتر لحظاته القصص، ومفارقة الناجمة عن معادل موضوعي معقول عليه في لحظة التعبير وتجسيد ما تريد الكتابة القصصية أن تؤوله وتضع له معناه في هذا المبنى والمعمار

الحكائي القصير، وعادة ما تكون نهاية النص مفتوحة في معظم ما يكتب في هذا النوع من الكتابة القصصية حتى يترك للمتلقي فرصة المشاركة وطرح رؤية خاصة به من خلال فعل القراءة والتواصل.

وتطرح هذه التقنية من خلال فعل الكتابة رؤية مفادها حدث المتلقي على الاشتراك في التأويل والبحث عن الدلالة الموضوعية من خلال معاشته لجسم النص ونسيج إحداثياته والتفاعل مع دقائقه القصيرة للغاية، النابعة من دلالة العنوان وكثافة الرؤية علاوة على أن النص القصير في بعده

* كاتب من مصر.

الفني يكاد يقع على بؤرة الحكاية في معناها العفوي أو الفطري، في حدث مستمد من هاجس ذاتي يجسد فعلاً قصصياً مستمداً في كثير من الأحيان من الواقع المعيش، أو من الخواطر وتداعي الأفكار الذاتية. هي تأخذ من الذات وتعيد إليها نفس المعنى المنضوي تحت عباءة الحكيم، وقد يلجأ إليها المبدع ليؤسس من خلالها عالماً له رؤيته وزاويته المعمقة في ثوب جديد يريد به أن يحكي ويسرد المعنى والرؤية القصصية في لحظة قصيرة ويعطي من خلالها نفس الدائقة التي تعطيها القصة التقليدية المطولة ولكن بسمات جديدة.

ومن خلال قراءتنا للمجموعة القصصية "بقايا" للكاتبة فاطمة يوسف العلي الصادرة كملحق لـ مجلة الأرفاد الإماراتية للعدد الصادر في أبريل ٢٠١٢، نجد أن هذه المجموعة تتكون من ست وخمسين أقصوصة أو قصة قصيرة/قصيرة جميعها ذات سمات أنثوية خالصة تتفاعل إشاراتنا ومضامينها ناحية عالم وهواجس المرأة، بكل ما تحمل هذه المضامين من قضايا وإشكاليات ووقائع وأسلوب حياة تلمس جوانب عدة من حياة المرأة في نواح أبرزها علاقتها الخاصة بذاتها، وعلاقتها المتقاطعة والمتشابكة مع الآخر، ونزعة الأمومة، وأمور كثيرة مستمدة من حصيلة الأيام التي تمر عليها.

والمجموعة تتضمن عدداً من النصوص السردية القصيرة جداً

المكثفة والمقطرة إلى أبعد حد في تناول قضايا المرأة الذاتية والمشحونة برؤى أنثوية حاملة لإيحاءات وتضمينات نصية استوحتها الكاتبة من رؤية حدائية لفن القص من خلال العزف على وتر ولحن واحد اعتمد على رهافة الحس في التعبير اللغوي، ودقة الحكيم في التقاط موضوعات غير مألوقة، وشعرية التناول في وصف أحاسيس المرأة ومشاعرها الذاتية ومكنونات نفسها، والرؤية الحاكمة لأبعاد أنثوية تتجه فيها بدءاً من عتبة النص الحاملة للعنوان، كما نجد هذا النزيف المتلاحق والمتواتر لمقاطع المتن القصيرة في القص والذي بلغ هذا العدد الكبير من النصوص، كمكون أساسي للمجموعة كلها، علاوة على أن مفردة العنوان "بقايا" التي جاءت على هذا النحو في عتبة المجموعة وفي إحدى نصوصها يتم إنزياحها في عناوين جانبية تتمدد في كل نص من خلال العنوان الجانبي الدال والمسؤول لكل نص، وقد راعت الكاتبة أن يحمل كل عنوان جانبي منها مفردة واحدة كعتبة نصية أولى لكل نص دون استثناء يؤدي إلى معنى محدد سلفاً نجده متأصل في بؤرة متن النص بشحنته الدلالية والتأويلية، وما يحتويه من مضمون ومعنى مباشر وغير مباشر تطرحه الكاتبة في بقايا المجموعة بحيث تختلف معالم التعبير في كل نص بحسب الرؤية والتوجه والمادة

في جميع النصوص تمثل بؤرة المعنى مثال "مباغثة"، "خوف"، "إصرار"، "بنت"، "رقصة"، "لدغة"، "ملاك"، "وساوس"، "شرود"، "انتقام"، وغير ذلك من المفردات الحاملة لدلالات الواقع والتماهي معه في كل الأحوال والأمور، والمجموعة تمثل إضافة جديدة لعالم الكعبة في مجال القصة القصيرة، كما تمثل أيضاً إطلالة جديدة على واقع القصة القصيرة جداً من خلال هذه النصوص القصيرة/القصيرة.

الكاتبة والنص

للكاتبة فاطمة يوسف العلي بوح قصصي خاص، ولحظات مخاض حكاية تطرح فيها ما يضطرم داخل هاجس الذات والنفس من مواضيع وإشكاليات وقضايا خاصة وعامة، هي يفتنتها وحسن إدراكها وحساسيتها الفنية وتمرسها السردية تلملم الحكاية من الواقع والمتخيل معاً، وتضع خطوطها في نسق القصة القصيرة، الفن الذي تعشقه حد التوحد، لذا فهي تقول عنه: "القصة القصيرة صياغة للسعي نحو المعرفة ونحو التواصل مع هذه المعرفة، من منظور ذاتي، لأنها ذات إيقاع ونسيج، ولهذا يطلق النقد عليها منطقة ما بين الذاتيات سواء على الصعيد الاجتماعي أو على صعيد المعرفة. فهي بنية فنية تتقل سلسلة من الأحداث والخبرات والمواقف، من خلال

الحكاية والشحنة الدلالية المنوط بها تأويل الحدث وإضاءته، ولا شك أن المادة اللغوية في كل قصة قد أتت أكلها أيضاً من خلال النسيج المتجدد على مستوى الحكاية وبقيّة التقنيات المستخدمة في الخطاب السردية الفاعل لها.

يبدأ من عنوان النص الأول على سبيل المثال "براءة" والنص الثاني "مأساة" والذين يطرحان ويكملان معاً معنى الوحدة التي جاءت في نهاية النص الثاني بأنها المأساة الأشد وطأة في حياة الإنسان، ووصولاً إلى النص الأخير الحامل لعنوان "عاشقة" ويمثل هذا النص مسك الختام لهذه المجموعة لاحتوائه على هذا الخشوع الذي تلملم فيه المرأة بقاياها الأنثوية في علاقتها بربها حين: "تلملم سجادة الصلاة بتهيدة ساخنة، وتتمتم من جديد بأدعية للأحياء والأموات، وهي ترتب الكلمات في ترنيمة عاشقة". (١).

مروراً بهذا الكم الكبير من النصوص الحكاية الحاملة لمحاور الخوف والإصرار والواقع المعيش الكامن في أطراف أنثوية ثابتة ومتحركة، وأسئلة كثيرة تطرحها نصوص المجموعة وتمس جوانب وإشكاليات مختلفة، وتصب جميعها في نسق حكاية قصير للغاية ربما لا تزيد مساحته في كل نص عن صفحة واحدة أو أقل، ويعتبه نصية مكونة من مفردة واحدة

الإدراك الكلي المشترك للحياة، إنها بنية تستهدف في الأساس، إثارة الأسئلة، وتمثل الحراك الدائم بين الذات والموضوع". (٢).

صدر للكاتبة قبل ذلك عدد من المجموعات القصصية القصار تنبئ جميعها عن حسن حكائي رؤيوي في تضمين أعمالها بأبعاد إنسانية تمس صميم جوهر حياة المرأة من الداخل كما في مجموعة "وجهها وطن" حيث ترفد الكاتبة رؤيتها تجاه بيت الزوجية وما يحويه من مرايا إنسانية عدة تمس روح المرأة في بدايات حياتها، والعلاقة المتبسة بين المرأة والرجل في مراحلها المختلفة، ومجموعة أخرى تمس صميم الجانب الوجداني عند المرأة عندما ترى وطنها في محنة فتقف إبداعيا بجانب هذا الوطن في محاولة للتعبير عن تجليات روح المقاومة والصمود، ورد الجميل له من خلال أم ترى ابنها في مواجهة القهر والقمع، فكانت مجموعة "دماء على وجه القمر".

ثم تعود الكاتبة مرة أخرى إلى وجه المرأة الأنثى في كينونتها ويوحها الذاتي في مجموعتين تاليتين هما مجموعة "تاء مربوطة"، ومجموعة "لسميرة وأخواتها" تطرح فيهما الكاتبة جوانب أنثوية أخرى هي مهمومة بها قلبا وقالباً من خلال المسكوت عنه في حياة المرأة وما تطرحه حياتها من أبعاد تمس حياة الأنثى على إطلاقها بكل ما يحيط

بها من أمور وتأزمات وممارسات. وأخيراً تجيء هذه المجموعة موضوع القراءة "بقايا" لتطرح أنثوية المرأة بقوة في بقية من بقاياها، في بوح وهوأجس ما يجول في خاطرها، وتداعيات أفكارها من أشياء كثيرة تمتلئ بها حياتها الأنثوية، من خلال شخصية المرأة الفاعلة والمتفاعلة مع ذاتها ومع بيئتها ومجتمعها خاصة مع الرجل في المقام الأول.

وتشير الكاتبة في هذا الصدد حول إبداعها القصصي الذي تحتفي به دائماً في إحدى شهاداتها بقولها: "المرأة في قصصي تختلف كثيراً عني، قد تكون أكثر جرأة على اتخاذ القرار، أكثر صراحة في التعبير عن عواطفها، قد تكون مثالية حاملة، وهي في كل هذا تختلف عني ولا أقول بالأحسن أو الأسوأ، هي تختلف، فأنا واقعية عملية، بنت زمني وعصري وإمكانياتي الفعلية، ومن هنا يأتي خطر أن قصصي تكتبني، أني أتخذ من شخصيات قصصي نماذج أسير على هداها، وقد كتبتها تحت ضغط أو آمال مختلفة، وهي الآن تتمرد على تجميدها في كلمات اللغة وتريد أن تتمتع بحياة حقيقية من خلالي، وهنا تكون المشكلة، لأنها تضع الكتابة في نقطة مفارقة بين ما يمكن فعله، وما تتمنى أن تفعله، كما أوضحت في الإشكالية الثانية". (٣).

كما صدر للكاتبة دراسة نقدية عن القصة القصيرة معشوقتها الدائمة عن مجلة دبي الثقافية تحت عنوان

التي منحتها الكلبة لها حين جعلتها وحيدة في هذا العالم وجعلها بقايا امرأة" (٤).

من هنا نجد أن تفاعل العتبة الرئيسية للمجموعة في مفردة (بقايا) ربما تتزاح تماماً على بعض النصوص المطروحة لتؤجج المعنى وتجعله هو المعنى الرئيسي في باقي متون المجموعة بصورة أو بأخرى. كما نجد أيضاً في نص "مباغثة" أن الرجل هو الآخر يبدو في بقاياها الأخيرة وكأنه في موعد مقدر له الحدوث وليس شيئاً فجائياً مباغثاً، فقد عاش الدنيا بطولها وعرضها، أحبه الجميع لخصوصية في شخصية الأسرة كمرشد سياحي ناجح لكنه الرحيل تركه بقايا رجل باغته الموت وهو في قمة ذكوريته وفحولته وعنفوانه: "في الليلة الغامرة بالدفع والحياة، باغته الموت، نام فوق الفراش وهو يهذي، ويردد: مجرد مباغثة". (٥) من هنا أيضاً نجد أن البقايا المطروحة في هذا النص، ثمة بقايا تطلال الرجل في حياته كما هي تطلال المرأة في علاقتها به، يتمرد فيها على الموت ويرفد الحالة بأنها مجرد مباغثة.

وكما تشير الكاتبة حول توحيدها مع نصوص قصصها في بعض الأحيان أن الأمر يكون من الصعوبة بمكان حين يسقط الحاجز بين الكاتب والشارد في بعض قصص الكاتبة منذ اللحظة الأولى للكتابة بل منذ اللحظات الأولى التي بدأ فيها الإبداع عندها. فالفقاري لقصص

"الحراك الاجتماعي الكويتي في القصة القصيرة" ٢٠١٠، رصدت فيه الكاتبة نشأة فن القصة وتطوره في الكويت، والمنهج الاجتماعي وعلاقة القصة القصيرة بتأوله في المشهد الكويتي المعاصر من خلال البادية والبحر والحاضرة، وثلاثية المكان والزمان، كما تناولت أيضاً في دراستها ثلاثية الشخصيات الحاضرة في المشهد القصصي من خلال أبناء الكويت والبدو والوافدين والحراك الإنساني الجامع لهم في القصة القصيرة الكويتية، كذلك الحراك النوعي في الكتابة النسائية الممتدة بامتياز في مشهد القصة القصيرة الكويتية والظواهر الفنية وجماليات النص في أبعاد تواجدتها داخل وخارج المشهد برمته.

وعلى ذلك فإن القصة القصيرة عند فاطمة يوسف العلي تعتبر حالة من حالات العشق والتصوف الذاتي الكامن في مكنون ذاتها، ففي مجموعتها الأخيرة "بقايا" موضوع هذه القراءة تكمن في نسيج المجموعة سمت أنثوي نقى خالص في التعبير القصصي القائم على البوح الخاص، واستشراف هواجس الذات الحاملة معها رؤية المرأة ووعيها بما يحدث لها ومعها وبها فيما تعيشه وتتفاعل معه ذاتياً، وكما تقول الكاتبة في نص "مأساة": "كل ليلة تنام وفي حضنها مأساة يكتبها الليل، إنها نفس البقايا

"من أن القصة القصيرة تستجيب لهيكل سبق وضعه، وكل كلمة تدخل في إطاره، ومن السمات الطبيعية لها أن بداية الحدث شديد القرب من النهاية، مما يؤصل الإيحاء والإيجاز الخادم لروح النص". (٧) وفي نسق هذا النوع من الكتابة عند سرد الحدث، وتقديم الشخصية، والرتم الشعري في الملاحظات السردية والتركيز على النسق الجمالي في أسلوبيته، والالتزام بتقنيتي الاختصار والحذف والبعد عن الاستطرادات غير المبررة. كل هذا قد جعل المجموعة نقلة وإضافة مهمة من الناحية الفنية في عالم الكتابة. فهذا المشهد القائم بين الأم وابنها في السوبر ماركت في قصة "الخوف" وما نتج عن وقوع علبة البسكويت وانفجار محتوياتها بأرضية المتجر ونشوء لحظة توتر وخوف طالت الأم والابن الصغير، نشأ عنها شحنة من الترقب ونظرة التمرد الحادثة نتيجة ذلك: كانت كفه الصغيرة تجمع القطع الصغيرة في تودة وسكون، انحنت، وضعت كفه الكبيرة فوق كفه الصغيرة، رفع رأسه وهو في موضعه ونظر إليها، ثبتت عينيها في عينيها، النظرة تنذر بالخطر، تهديد بالانتقام، تعلن أن كفا ستهوى على وجهه بصفعة خاطفة مباغتة، حدجها بنظرة مستشرقة.. قال في تحد: لست خائفاً". (٨).

هذه الرؤية الدقيقة الوصف والإيحاء وفي نفس الوقت الإيجاز المتقن والنهاية غير المتوقعة، قد جعل

فاطمة يوسف العلي يشعر وكأن الواقع في هذه القصص يبدو طبيعياً ومألوفاً، تكمن وقائعه في طبيعة رفده وطرحه في هذه الكلمات القصيرة المكونة لمحور النص، ولا يبدو واقع الحدث في النص إلا وأن يكون متغلغلاً في وعي الكاتبة، كما وأن نسق الكتابة المكتوب به يبدو وكأنه طريقة حياة وأسلوب معاشة تعبيرية إبداعية وهي تقول في ذلك: "بدأت المواقف المرسومة قصصياً توجه سلوكياتي وتؤثر على تصرفاتي العملية.. حتى أنني كنت أبكي لحال بطلات بعض قصص.. وهل أكتشف سراً إذا قلت إن سقوط الحاجز بين الكتابة والممارسة الحياتية سبب لي متاعب أحياناً. لأننا نعرف أن شخصيات القصص. تختلف عن شخصيات الكتاب.. المرأة وهي التي أفكر فيها الآن، المرأة في قصصي تختلف كثيراً عني.. قد تكون أكثر صراحة في التعبير عن عواطفها، قد تكون مثالية حاملة.. وهي في كل هذا تختلف عن، لا أقول بالأحسن أو الأسوأ، هي تختلف.. فأنا واقعية عملية.. بنت زمني وعصري وإمكاناتي الفعلية. ومن هنا يأتي خطر أن قصصي تكتبني". (٦)

ولا شك أن ما تتسمته الكاتبة في مجموعتها من التناسق الدرامي القصير للغاية، والمحكم في بنيته المكثفة، والمتطلب دقة متناهية في المحتوى الموجز والإيقاع المتوازن في الأداء، وكما يشير إدجار آلان بويه

ذاته من لحظة تواجده داخل رحمها
: " كانت تناديه من حين لآخر..
وتتقر بأصبعها فوق موضع رأسه
لأسفل، بعد أن استدار استعداداً
للخروج، فيجيبها بخبطة من قدمه،
أو ربما من كفه، أو ربما من رأسه
أو مؤخرته، لم تكن تدري سبب
حركاته وسكاته، وخبطاته القليلة،
إلا حين تتحرك هي". (١٠).

إنها هوية الأمومة، وهوية الوطن
الذي وضعته الكاتبة كعنوان للقصة
حيث العلاقة قوية بين الجنين ووطنه
الرحم، وكما أشار ابن عربي في
هذا الصدد بقوله : " كانت الأرحام
وطناً فانفصلنا عنها بالولادة".

وفي علاقة المرأة مع الآخر تطرح
الكاتبة في بعض قصص المجموعة
رؤيتها حول هذه العلاقة من خلال
مجموعة من النصوص تؤدي بها
لقوساً أنثوية ملحة تجاه الآخر
بكل حسناته وسيئاته، ففي قصة
"إصرار" تحت المرأة الراوية الآخر
على أن يملكها الآخر بذكوريته
التي تعرفها عنه تماماً دون أن تغير
الآخرين اهتماماً، تماماً كما فعلت
ليلي بعلبكي في قصتها "أنا أحياء"
حينما قالت: " جسدي يفتش عن
هدف، جسدي بحاجة إلى أن يحيى"
دون أن تغير التقاليد والعادات أي
شيء، هي صرخة تمرد جذبت
المرأة إلى الرجل في علاقة مطردة
حانية تريد بها أن تثبت لنفسها
إنها لا زالت المرأة القوية الفاعلة:
"رفع ذراعه ووضعها فوق كتفها
كما أرادت، كان مهياً إلى ضمها

انص يعطي إحياءات دالة متوازنة
بين الشكل والمضمون في تماهي
الأتين معاً للتواصل مع المتلقي أياً
كانت رؤيته. وفي قصتي "سؤال"،
و"وطن" ترفد هاتان القصتان علاقة
الأم بأبنائها خارج الرحم وداخله،
كل منهما يحاول لفت نظرهما إلى
ذاته، والأم في لذتها ووجعها
الأمومي تحرك الساكن في علاقة
التخاطب بين الأختين المتجاورتين
: " فجأة تلاقت الضريتان، واحدة
من الداخل والأخرى من الخارج،
شقيقتان يتخاطبان بلغة واحدة،
خرجت الأمه من فم الأم عالية،
ممزوجة بصرخة مستعجدة،
وضحكة مستعذبة، نظر إلى أمه
مستكراً وتساءل: هل تبكين أم
تضحكين؟" (٩).

كتابة المرأة في هذا الإطار لا
تستطيع التعبير عنه سوى المرأة
التي مرت بهذه التجربة الحياتية
السامية. فشعور الأم ببلدة مستعذبة
من طفليها الخارجي والداخلي
ينمي لديها شعوري التواصل
والأمومة المرتقبة وترقب المرحلة
الآتية من العلاقة مع أبنائها، وهي
قيمة التقطتها الكاتبة بديرة وخبرة
أنثوية لتحقيق من خلالها هوية
الأمومة في أرقى حالاتها وأسمائها
شكلاً ومضموناً. حتى أنها في
قصة "وطن" وهي نص آخر يدور
حول هذه القيمة النسائية، كان
هناك حوار متبادل بين الأم وجنينها
على مستوى لحظة التواصل، كانت
تتادي على جنينها حتى يقوم بإثبات

روحه، ومنزلتها في وجدانه، غابت والتزمت صمتا دون سبب، شعر بعذاب كما لم يشعر من قبل، تمزقت روحه وتعثرت الكلمات على شفثيه، وأصابه الوهن، وصبر حتى يدت في الأفق شمسا تشرق من جديد، عاتبها متسائلا: لماذا أجابت: أخاف عليك من نفسي" (١٤).

وتبدو المرأة في ألوانها المختلفة في عدة نصوص رفدتها الكاتبة لتجسد من خلالها حقيقة بعضهن في ممارسات مختلفة بعضها صوفي والبعض على التقبض دون ذلك بكثير. يبدو ذلك في قصة "عباءة" من خلال هذه المرأة التي تتدثر بالليل والعباءة معا ثم تعود من حيث جاءت بعد عدة طقوس هي كل عبادتها ومقام تحصينها. وقصة "ملاك" من خلال هذه المرأة ملائكية الطلة، ملكوتية الطلعة، البهية الريانية.

المجموعة النصية من هذه الحكايات والمرويات تطل منها آفاق كثيرة وزوايا نصية مليئة بالشجن والشاعرية والواقعية وأساليب الحكاكي المختلفة وهي تدل على تفرس الكاتبة بهذا النوع من الكتابة القصصية الذي جاء على شاكله النص القصير/ القصير أو القصة الصغيرة كما شاء بعض كبار أدباءنا أن يطلقوا عليها فقد أطلق عليها هذه التسمية قبل ذلك عباس محمود العقاد حين أشار بأن القصة القصيرة

ضمة قوية بيده في حضنه، وهي ساكنة تحت ذراعاه لكنه لم يفعل، سرت رعشة تلذذت بها، واستطابت مذاقها، تمنيت أن يتوقف الزمن بها حتى لا تفقد ما اقتدته بعد طلاقها من أبي ولديها الصغيران، نظرت إلى عينيه، أومأت تطلب منه أن يضمها ففعل". (١١)

وفي قصة "رمال" تتوهج العلاقة بين المرأة والرجل على شاطئ البحر وكانت متعتها الوحيدة في جلستها على الشاطئ أن تراه كل صباح متوجها إلى شاطئ البحر: "كانت كلما رآته ينخلع قلبها، تشعر بأنه ملك الموت يسحب روحها، شيئا فشيئا، فتكتمش داخل وجدانها حتى تستعيد قوتها وقدرتها على التماسك أمام جاذبيته وتأثيره". (١٢) كما تتماهى العلاقة مع الآخر في هذه الصورة الرومانسية الحانية في نص "رمق" في لقاء يجمعها به، في شخص عطيل وديمونة ونبل للغاية الجامعة بينهما، ومن خلال هذا الغزل الرفيع البادئ به الآخر: "ضحكت ضحكة عذبة كأنها رواء وأرتواء من عطش طال زمننا، ونطقت بكلمات متداخلة عمدا، حتى يبدأ الخيال في الامتزاج بالواقع". (١٣). وفي نص "عتاب" يتجسد المشهد عند الآخر صاحب المزرعة السمكية التي تغيب عنه سمكته المعشوقة وكانت دنياه الحقيقية، وفي اختبار النوايا: "حاولت ذات مرة أن تختبر محبتها في قلبه، ومعزتها في

ما هي إلا القصة الصغيرة الذي ينتهي منها القارئ في دقائق معدودة حاملاً معه شحنة من الفكر والمتعة والمعرفة. هكذا كانت مجموعة "بقايا" للكاتبة المتميزة فاطمة يوسف العلي.

البناء الفني

لا شك أن المعمار والبناء الفني الذي استهدفته الكاتبة في هذه النصوص القصيرة/القصيرة، قد حقق غايته من كتابتها بهذا النسق الممتع، وهذه الطريقة الحكائية البسيطة في معناها والجريئة في مبنائها ما جعل هذه النصوص في إطار جمالي تحققت منه الغاية من سرد الحكاية في قطع قصير للغاية، وبكلمات قليلة، ويحدث مختصر، وتثير له زاوية نسائية محددة نابعة من هواجس الذات، استهدفت منها الكاتبة رؤيتها ككاتبة وكمكتوب عنها في أبعاد أنثوية استمدت دقائق خطوطها من عالمها الخاص، وهي تجربة سبق أن رفدت أجزاء منها في إبداعات مجموعاتها القصصية، وأعمالها الروائية السردية السابق صدورها، في طرح حدد ملامح هذا العالم وسار على منوالها العديد من كاتبات المشهد السردى الكويتي. ولا شك أن استخدام النصوص القصيرة بهذه الطريقة الفنية أيضاً قد وضع مسار الأقصوصة القصيرة في عالم الكاتبة في إطار التعبير عن الموضوعات والمضامين في سياق

اللحظة الزمنية التي تحياها المرأة بهواجسها وخواطرها وتداعيات أحوالها وبأسلوب يضع الحكاية في إطار التواصل مع المتلقي بطريقة سريعة ما يجعل الأثر الناتج عنها نافذاً ومؤثراً ومتفاعلاً مع مشاركة المتلقي في فعل القراءة وربما فعل التأويل أيضاً وتحديد الدلالة، ولا شك أن التجربة الإنسانية الحياتية للكاتبة كان لها الأثر الأكبر في طرح هذه المضامين في مسارها الموضوعي داخل نسيج فن القص بصورته الذي جاءت عليه في هذه المجموعة الكبيرة على وجه الخصوص من النصوص القصصية والتي تجاوزت الخمسين نصاً حكائياً بلورت فيه الكاتبة العديد من القضايا والإشكاليات الحياتية اليومية بطريقة وضعت فيها من روح المرأة الكاتبة والمكتوب عنها الكثير والكثير، ولا شك أن جرأة التجريب في كتابة هذه النصوص كقص بين بين، بين القصير والقصير جداً مع التثقل الواقعي في حياة المرأة وتجربة الرجوع إلى الماضي واستدعاء الحاضر في نصوص المجموعة قد وضع خطوطاً لبعده الواقع ما تحت السطح وما يكمن في جزئيات وتفاصيل متتالية تستقر في الأعماق بحسب ما أشار إليه محمد خضير في كتاب الحكاية الجديدة أن: "ما تحت سطح الحاضر يوجد الماضي، بكل اختلاطه، ومن تفاعل السطح والأعماق تتحد صور الحاضر

الحقيقية، والملامح الأولية لصورة المستقبل، أي الواقع المتحرك" (١٥).

وفي تجربة تقنيات تيار الشعور استخدمت الكاتبة هذه التجربة في عدة نصوص نجحت في طرح رؤيتها الفنية في التعبير عن وضعية الشخصيات في إطار تماهي هواجسها الذاتية مع ما تعايشه من واقع، ففي نص "غافل" يبدأ النص بهذا المشهد الواقعي: "المديعة الحسناء التي تتحدث بطريقة جاذبة، تكاد تطل برأسها من الشاشة وهي تقول: غمض عينيك تأكل ملبن" (١٦) ويتداعى المشهد في وصف الشخصية وهي تتماهي مع واقعها في الحجرة التي تسكنها في وصف أشياء مبعثرة وحياة مهمشة تتداح عن واقع إنساني مهمش هو الآخر في هذا الدنيا الخاصة بهذه الشخصية التي تتداعى خواطرها في لحظة تتفاعل مع كل شيء محيط بها من كل جانب في هذه الحجرة القذرة. كذلك في قصة "نشوة" يتداعى شعور الشخصية وهي تقف على شاطئ البحر تتاجيه وتتأمل زرقة السماء، وتقول ما لا تستطع أن تقوله وسط الناس. وينتقل التداعي على مستوى الشخصية في سيرها وجريانها على شاطئ البحر في سرعة وتصارع مع النفس والطبيعة، وتعود الشخصية إلى سكبتها راسمة الأمل على الرمال. ولعل قصة "كأس" هي الأوقع في

استخدام تيار الوعي في التعبير عن تداعى خواطر الشخصية الشملة من خلال تتقل وعيها عبر مشاهد غير مترابطة في هذيان لافت تحمله مشاهد ذاتية مختلفة. وفي قصة "سرايات" تجسد الكاتبة المرأة الهوائية في صورتها المتمثلة في ثنائيات مختلفة حين يتخيلها الآخر في صورة مفارقة تحمل البعد الحقيقي والبعد المقابل له في كل صورة: "سبحان الله الذي خلق بها الضدين معاً، كما خلق الخير والشر، والليل والنهار، والشمس والقمر، والعممة والنور، والظل والحرور، سبحان من جعل أناملها تسبح تارة وتصنع تارة، وقدميها تركع تارة وتركل تارة، وفمها يناجي تارة ويسب تارة، سبحان من خلق لها شفيتين كالشهد وخلفهما أنياب كالسيف المخفي في غمده السميكة". (١٧).

وأخيراً وبعد هذه السياحة الشيقة في مجموعة "بقايا" للكاتبة فاطمة يوسف العلي، أعادتني هذه المجموعة إلى مقولة سبق أن قراتها للكاتبة وأطلقتها بعد صدور إحدى مجموعاتها القصصية وهي مجموعة "وجهها وطن" حين قالت: "إن أقول لكم أرجعوا إلى ما كتبه النقد سواء في مصر أو سوريا أو لبنان أو الكويت أو الخليج عن هذه المجموعة من دراسات نقدية

٠٦ شهادة عن الكاتبة والمجتمع الخليجي والكتابة النسائية، م نصف الدنيا، القاهرة، ع ٤٢٠ مارس ١٩٩٨ ص ٧٣

٠٧ القصة القصيرة.. النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون إمبرت، ترجمة على إبراهيم على منوفي، مراجعة د. صلاح فضل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠ ص ٢٦

٠٨ الخوف (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٣/١٢

٠٩ سؤال (قصة)، مجموعة بقايا ص ٣٠

١٠ وطن (قصة)، مجموعة بقايا ص ٥٤

١١ إصرار (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٦

١٢ رمال (قصة)، مجموعة بقايا ص ٤٦

١٣ رمق (قصة)، مجموعة بقايا ص ٩٨

١٤ عتاب (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٠٠

١٥ الحكاية الجديدة، محمد خضير، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان/الأردن، ١٩٩٥ ص ٣٢

١٦ غافل (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٠١

١٧ سرايات (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٠٨

١٨ مع القاصة الكويتية فاطمة يوسف العلي (حوار) أجرى الحوار جهاد فاضل، م الحوادث، بيروت، ع ٢٠٨٨، ٨ نوفمبر ١٩٩٦ ص ٥٤

مبهرة. ولكن أقول بثقة المتمكنة أن هذه المجموعة تتنوع من الرمز الواعي والسرد الحر، والصور والأسلوب لفظاً وإيقاعاً وتكثيفاً تقترب من الرسم هذا من حيث الخصائص الفنية والتكنيك. فلقد اشتغلت على نفسي كثيراً قبل أن أقرر العودة من جديد، وأردت أن يكون الجديد إضافة لتجربتي التي تجاوزت ربع قرن". (١٨) وبهذه المقولة التي أطلقتها الكاتبة منذ فترة طويلة أرى أنها تنسحب على ما رفدته الكاتبة في مجموعة "بقايا" من الناحية الفنية والموضوعية حيث وضعت فيها كل خبرتها وتفرستها في كتابة القصة القصيرة والتي جاءت في هذه المجموعة كإضافة حقيقية لعالم الكاتبة بامتياز.

الهوامش والإحالات

٠١ عاشقة (قصة) مجموعة بقايا، ملحق م الراصد الإماراتية، ع ٢٨ أبريل ٢٠١٢ ص ١٦٦

٠٢ مع فاطمة يوسف العلي، وجها لوجه، العربي، ع ٥٦٧، فبراير ٢٠٠٦

٠٣ عود ثقاب قصصي آمن! (شهادة) فاطمة يوسف العلي، ج القدس العربي، لندن، ع ٣٤٦٠، ٢٦/٦/٢٠٠٠ ص ١١

٠٤ مأساة (قصة)، مجموعة بقايا ص ٧

٠٥ مباحثة (قصة)، مجموعة بقايا ص ١٠

رواية «السوريون الأعداء» لـ فواز حداد: سراديب القهر وسرايا الموت

بقلم: أحمد مبارك البريكي *



عن دار رياض الرئيس للنشر صدرت مطلع شهر سبتمبر الفائت (٢٠١٤) رواية «السوريون الأعداء» للروائي السوري فواز حداد، عشت في لجتها أياما قراءة في شخصيتها وحياة في أحداثها.

والكاتب فواز حداد الدمشقي المولد والحائز على إجازة الحقوق من جامعتها، هو أحد الروائيين الذي شكل بـ (موزاييكية) أعماله الكتابية شخصية للرواية الواقعية التي تحاكي الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية في

المجتمع السوري بالخصوص والعربي عموما، نظرا لتنوع أساليب السرد التي يطوعها في كتابته، وكذلك ملكة استشراف المستقبل التي يحوزها والمقرونة بمناقشته الجدية والبعيدة عن الإثارة المفرطة لمعطيات الماضي وفروض الحاضر، ولكن الأهم من كل ذلك هو رفضه

* كاتب من الكويت.

أو مع ما يشابهها إذا كان لها من مشابه، إذ مثلما تختفي تظهر، مع بعض التعديلات، للأسوأ ربما.

وللروائي العديد من الأعمال الروائية التي وصلت إحداها إلى عتبة الجائزة العالمية للرواية العربية (بوكر) عام ٢٠٠٩، وهي رواية المترجم الخائن، بالرغم من أن كثيراً من أعماله لا تقل أهمية عنها، استلها برواية (موزاييك دمشق) ٣٩ عام ١٩٩١، وتتابع الإصدارات من (الولد الجاهل) في عام ٢٠٠٠ و(الضغينة والهوى) عام ٢٠٠١ مروراً بمرسال الغرام عام ٢٠٠٤، و(مشهد عابر) عام ٢٠٠٧، و(عزف منفرد على البيانو) عام ٢٠٠٩، و(جنود الله) عام ٢٠١٠، و(خطوط النار) عام ٢٠١١، وصولاً لرواية (السوريون الأعداء) التي أنا بصدد الحديث عنها.

السوريون الأعداء..

كتاب هو في نظري الأهم في شرح طلائع الجذور الأولى للأزمة السورية الآنفة، وخاصة أن الرواية تحرر قائدها من قيود القائد الصنم الذي تصل يده إلى

للمزاج العام الذي يتسم به غائبية أهل هذا الحقل في الوطن العربي وهو السعي وراء الشهرة والانتشار الإعلامي البزاق من خلال التضحية بالغوص إلى بُب القصيد والعبث في البيئات المحظورة، لذلك لا يجده إلا النخبة من القراء الذين يتوقون لهدم الركود الرائج في الرواية العربية بعد سنوات من انطفاء توهجها.

تكمّن فلسفة حداد برفضه لتذرع كتاب الرواية والمسرح والمسلسلات الدرامية بأن شخصيات نصوصهم تعبر عن نفسها، وليس المؤلف مسؤولاً عما تتفوه به من آراء، معتقداً بأن الروائي هو من يهيمن على شخصياته، لكنه يترك لها المجال لتعبر عن نفسها، وفي بعض الأحيان تنتزع الشخصيات الحرية انتزاعاً رغماً عن الكاتب.

ويرى في هذا النسق بأن زمن تقويل الشخصيات بما نرغب ونريد، مضى عهده مع الأيديولوجيات الشمولية، وإذا كان لها ردة، فسوف تستعيد الكتابة الموجهة قواها مع عودتها،

رداء الألم وسرايب القهر وسرايا الموت، بينما الأقدار تتمدد وتتقهقر حتى رسا المزداد فيها على الرقم الأصعب الذي خطف نصيب (الأسد) منها، وقتئذ تعادي السوريون وسال الاختلاف، فكان أعضل الأرقام رقم السجين (٧٧). ففي هوج المشاهدة تاه الطبيب الراجي في ظلم الظلمات الحالكة والسجن الأليم وعقود الاختفاء التي تغير فيها كل شيء، بمجرد ظهوره وأسرته في مكان خطأ وزمان خطأ، بلا جرم ولا إدانة أو حتى تهمة مبهورة، أزهقت في سبيل أوامر القتل أرواح العائلة البريئة بزناد مهندس الموت خلف غفلة من ظهر العائل الذبيح وسط ساحة المجزرة، فيما استتحت خيوط الأقدار من المأتم القاسي روح الرضيع، الذي شبّ في كنف عمه القاضي، حتى بزغ يوم رقم آخر (١٨)، حمل معه عام الوعي، الذي بلغه حازم الرضيع الفجيع بأسرته في مقتلة حماه، عند ذلك الصباح الدامي من أيام شهر شباط ١٩٨٢.

و(حماه) هي (حازم) وإن بوجه

حاملي الفكر أينما لجؤوا إرهاباً، فراحات تغرس خيوطها بعيداً في حقل النزاع الدموي الذي ساجت سيجانه سلطة لا تعرف إلا لغة حمراء ذات اتجاه واحد، يرحل بها كل عاثر بمطب الحرية بحياته من الحياة إلى الموت، فزرعت بذرة الشقاق على أرض النعمان حركة تصحيحية ظاهرها الوحدة والحرية والاشتراكية، وقيعانها الغيظ وسيقان الحديد ومنايت القيود المتسلقة والتمتدة، يسقيها صهير القتل وفضاء الغدر وحرائق التفرد والسطو بذريعة العدالة الممكنة، فوق جماجم مقدرات أمة أدركت بأن الأمل في عرين الأسد ليس إلا خديعة، حتى غدت أرض الشام رحلة نشاء الخلود والموت وعودة لصيف عالم جديد.

تناول الكاتب ورقات كتابه فنرّ في البداية جملة التعبيرية التي لا تخلو من غيبه عميق فهمز بأن «هذا كتابي عن الضمير وتلك هي المسألة».

وبين دقات الملحمة ألقن الـ «حداد» صنعه، فحضرت الحكاية متوشحة

المجازر والاعتقالات والتعذيب تحت زيف الخراب الوطني، وتخرج في فصولها الأوديسية على ظاهرة استئشراء الرشى في الدولة، والاستحواذ على الإعلام الذي صار قطبا أوحده في بلد كثير الأقطاب، حتى فسد القضاء ونخر المتفدون في عظام القانون، فخارت قوى الاقتصاد وهدمت دعائم المجتمع الذي أفقد الآخر ثقة الآخر.

وفي جو الرواية برزت بجلاء فلسفة القاتل ونظرته للمقتل والمقتول على نحو بأن القتل هو ضرورة لأبد منها، مادام هناك من يتقبله على أنه نعمة إلهية، من طرف ينظف العالم ومن طرف آخر يمنح لأنصار النعمة الإلهية مسوغات للموت السعيد، إذا هذا زمان الأوغاد منقذي العالم من الإيمان.

مدينة، فحينما بلغ هوسن الرشد بلغت هي كذلك في ذات السنة التي مات فيها خائفها، لتحيا قتيلة من بعده إلى أن حطمت الرقم (٣٠) من عمرها، فأقبل معها شبح ما تبقى من الطبيب المنكود من القبو/ القبر، في يوم شبيه بذلك اليوم المناوئ لتفجر بعدها كل سورية معه عولة وغضباً وثأراً ولتوحد أقدامها في مستنقع القصاص والانتقام والدم.. والذهاب نحو المجهول.

تتوقف الرواية وهي تسير من حماه إلى درعا، عند محطات مفصلية غاية في الدقة والأهمية من تاريخ سورية الأسدية، لتستعرضها بدءاً بالانفلات الإخواني والانقلاب الأخوي، وانتهاز العلويين المقربين واستخدامهم في حرب الرئيس الخالدة إلى الأبد، تتخللها حكايات

"تحت المعطف" لـعدنان فرزات تأكل الهوية بفعل التصدع الناجم عن الهجرة

بقلم: إدريس الخضراوي *



في روايته "تحت المعطف"، الصادرة عن دارسما بالكويت (٢٠١٤)، يرصد الروائي السوري عدنان فرزات سطوة الغربة ووطأتها على فئات المهاجرين العرب في اندلر الأوروبية، خصوصا أولئك الذين وصلوا إلى أوربا عبر الهجرة السرية هربا من الجدران التي تشوه الإنسان من الداخل (تودوروف)، ويبحث عن فضاء آخر أكثر رحابة، ووعدا بالحرية والكرامة. وما يلفت نظر القارئ إلى هذا الكتب الذي يمضي بالكتابة السردية

في هذا النص إلى أفق الانفتاح على المتخيل الجمعي لهذه الفئة، والتفاعل مع بنية المشاعر المضمرة فيه (ريموند ويليامز) لمواجهة عوامل القهر والقمع والحرمان المتجذرة في الواقع العربي، كونه لا يألو جهدا في حشد أدوات اللغوية والسردية التي تناسب تعقيدات هذا الموضوع، وتسمح بتمثيل هذه التجربة القاسية بأبعادها الدنيوية وأسئلتها المصيرية. لكان عدنان فرزات الذي فضل أن يستضيف هذه

* كاتب من المغرب.

ورغم أن محكيات هذه الرواية ذات النفس التجريبي، تصلنا عبر صوت ميسرة باعتباره سارداً وشخصية من خلال توظيف ضمير المتكلم الذي يقرب الرواية من السيرة الذاتية، فإن الشخصيات الأخرى الفاعلة في بنيتها تضطلع بدور أساس في تجذير الأحداث في السياق الاجتماعي والسياسي العربي، بشكل يبرز المغامرة التي تخوضها هذه الشخصيات النسائية عاريات من كل سند سوى إيمانهن بضرورة اجترار موقع يتيح لهن الاستجابة لما يتطلبه العيش بعيداً عن الوطن (حالة ميسرة ونزيهة) أو محروما من تلك المنطقة الوسطى، الحدودية التي يسميها هومي بابا منطقة الـ "بين- بين" (حالة عاتكة).

وإذا كان الناقد المتابع لمنجز الرواية العربية المعاصرة، قد لا يلمس جديداً في لجوء عدنان فرزات إلى الكتابة عن فئات المهاجرين العرب في الديار الأوروبية، وهذا شيء وارد من منظور النقص، طالما أن نصوصاً كثيرة تتقاطع وتتفاعل على مستوى الشيمات والموضوعات سواء داخل الآداب القومية أو على مستوى

الجماعة بواسطة الكتابة، ومن منظور تجربة الهجرة والثقافة لدى أبطاله كي يستنطق عالمين مختلفين، يجسد مقولة سلمان رشدي أن المغترب هو الأرق من غيره في تقييم العالم بفضل نظرته ووعيه المزدوج.

من هنا قد يتعين التغلغل في أغوار البنية العميقة لهذه الجماعة المهمشة، وكذلك الخيارات الجمالية التي يختبرها هذا النص الروائي، بدءاً بالعنوان الذي يستتب الصمت واليباض والغموض الكثيف الذي لا تسمح باختراقه القراءة الأولى، مروراً بالاستراتيجية السردية القادمة من منطقة متفردة ومغايرة للمألوف والسائد في الرواية العربية، وصولاً إلى التأمل في الكتابة من داخل العملية السردية التي تعيد الاعتبار للخيال بوصفه منتجا لمعرفة لها ملمس الواقع، يتعين ذلك كله أحد المداخل التي تسعف على الاقتراب من ذلك الموقع التلفظي بتعبير هومي بابا الذي يفصح من خلاله الكاتب عما تحدثه الهجرة من ضروب التآكل في الهويات، والتوتر بين الذهنيات والقيم، بين الذاكرة والواقع، بين الأنا والآخر.

ظاهرة معقدة مثل ظاهرة الهجرة التي تمسّ إشكالية بناء الهويات والبنى الداخلية لفئات وجماعات المهاجرين، من وعي عميق بأدوات السرد وبالفعلية التخيلية القمينة بإعادة صوغ التوترات العميقة التي تتطوي عليها، هو الذي أملى عليه فصح المجال وأسعا أمام شخصيات مختلفة ترصد تجاربها المثقلة بالأوجاع والانكسارات والتعثرات. ويضاف إلى هذا كله، ما تمتاز به هذه الرواية التي تنتمي لأدب الهجرة، من تذويت للكتابة تولده اللغة التي تُسمع صوت الفرد الذي ظلّ مغيباً في السياق العربي بفعل سطوة التقاليد والعادات، كما تشخص قلقه وتمزقه في عالم يتعذر عليه الاندماج فيه.

ونتبيّن بعد قراءة النص أن أحداث الرواية تجري في إسبانيا، وتحديداً في مدريد حيث يعيش مهاجر سوري اضطره القهر والحرمان وغياب الحرية في بلده إلى الهجرة بحثاً عن أفق آخر يتلمس فيه الطريق نحو ما يحلم به. يعيش ميسرة وحيداً في شقة تبعد نحو ٤٠ دقيقة عن محطة القطار، لا أنيس له سوى طائر السنونو وصورة لفتاة وهمية

الأدب العالمي، فإن الجدة في هذا العمل الروائي تكمن في الأسلوب السردى الذي تبني به الرواية عالمها الخاص وتجتزح مكاناً للإنسان فيه، وكذلك في الجرأة الكبيرة التي تناول بها الكاتب مسائل تتعلق بالغاء الآخر، والإحساس بالاقتلاع، وامتهان المرأة والهامشية الاجتماعية سواء بالنسبة لجماعة بعينها أو بالنسبة للمرحلة المعاصرة أو بالنسبة للمعيار الاجتماعي والأخلاقي والثقافي السائد.

على هذا الأساس، يمكن أن نلاحظ منذ البداية أن من سمات المغيرة التي تسبّب هذا النص إلى الغموض المتجدد، انتماءه لرواية القطيعة التي يعرفها توماس بافيل بأنها الرواية التي تهض بتمثيل الهوة العميقة بين الفرد والعالم، تلك الهوة التي يجلي ملامحها البناء الحوارى متعدد الأصوات (ميخائيل باختين) الذي يحمل إلى الرواية خطابات ولغات متعددة ورؤى متنافرة أحياناً، مما يقوض بؤرة النظام السردى الأمر الذي يتأسس على قيم وأحكام نهائية ومطلقة. لكأنّ وعي الكاتب عدنان فرزات بما يتطلبه الاشتغال على

القارب الذي كان يقلهم بشكل سرّي. وهنا ترصد الرواية نشاط الهجرة السّرية في المغرب منذ العقد الأخير من القرن الماضي، وكذلك مشاهد زوارق الموت وما تخلفه من مآسٍ وضحايا خصوصاً في أوساط الشباب الذين يفضلون الموت على العيش في بلد لا يوفر لهم أبسط مقومات الحياة الكريمة. وإذا كان هذا الأثر الواقعي بالمعنى البارثي(رولان بارت)، يميّط اللثام عن بعد من أبعاد فلسفة الرواية، يتمثل في إلقاء الضوء على هذه الصورة المحددة الخاصة بمعاناة النساء العربيات المهاجرات خلال المرحلة التي يتأّر عليها التخييل، فإنه يهيئ للكتابة عند عدنان فرزات إمكاناً قرائياً مفتوحاً. ذلك لأن حضور القرائن المرجعية ذات الصلة بالتجربة التي تتقصاها الرواية وبالشريحة الاجتماعية المعنية بها، لا يعني أن رواية تحت المعطف "يستحكم بها هاجس إنتاج صورة عن الواقع كما هو، وإنما هي، في اعتمادها على بنائها الفني المتساوق ومنطقها في السرد، معنية بإنتاج تجربة متكاملة توشك أن تكون مستقلة عن أي إحالة مباشرة

صنعها له رسّام في شوارع مدريد وسمّاها كحلاء فصارت بمثابة الحبيبة الوحيدة. وبعدما جرّب، كأى مهاجر يطلّ أرضاً غير أرضه، مهن كثيرة ساعدته على التحكم في اللغة الأسبانية، استقر به الحال قارئاً للوجوه (الفراسة)، معتمداً في ذلك على ما تمتع به منذ الطفولة من قدرات في هذا المجال، وكذلك على تكوينه في الأنثروبولوجيا الذي عمّقه من خلال التلمذة على باحثة يابانية حتى أصبح خبيراً في علم الأعراق والشعوب. هذه المهنة التي يمارسها ميسرة في محطة القطار، وهو فضاء سردي اختاره الكاتب بعناية إذ يرتاده مسافرون من مختلف الأعراق والثقافات، ستيح له التعرف على شابة مغربية من مدينة فاس تدعى نزيهة.

بهذا اللقاء الغري ينشق صدر الرواية على محكميات عديدة (الانشطار السردى) تتربّ القارئ من أجواء وفضاءات أخرى مغايرة مثل مدينة فاس المغربية، ومن واقع الحياة القاسية التي عاشتها نزيهة قبل أن تهاجر إلى إسبانيا مع زوجها الثاني الذي قضى غرقاً في البحر نتيجة عطل أصاب

رواية الرغبات الضائعة والأحلام المتكسرة.

نقل إن هذين الصوتين معا، نزيهة وعاتكة، كل منهما انتهى إلى الخيبة والباب المسدود. فنزيهة دهسها القطار عندما حاصرها البوليس في اللحظة التي قرّرت فيها أن تتزوج من ميسرة، وتقطع علاقتها بعاتكة نهائيا. أما عاتكة التي كانت عاشقة للشعر الإسباني، وترجمت قصائد عديدة لشاعر تزوجته سعيًا للتخلص من سلطة الأب، فقد فشلت في الاندماج في هذا المجتمع، وفي معالجة مشاشتها الخاصة، وهي التي تشعر أنها بلا هوية ولا وطن رغم أنها ولدت بإسبانيا. وبهذا المعنى، فنزيهة وعاتكة تجدّان في قارب واحد. فكل منهما مضاعف للآخر، يعكس جانبا فيه. لذلك يغدو هذا الثنائي في صدوره عن التجربة المؤسسة لعالم الرواية، بمثابة ذات جماعية. من هنا يمكن أن نلاحظ أن الحميمية التي يعيشها القارئ مع هذه الشخصيات التي تغوص في متاهة تباعد بينها وبين الحرية التي تتطلع إليها، تعري بشاعة الشرط الإنساني وكتابته. أما ميسرة الذي رأى إلى نزيهة،

على واقع يوجد خارجها. ومن هذه الزاوية، فالعناصر الواقعية التي تتطوي عليها الرواية لا تحمل إليها فحسب بعدا معرفيا يصعب حجبها، وإنما تسهم في تغيير الكيفية التي ندرك بها هذا الواقع من خلال إبداع إمكانات جديدة فيه.

في شقة ميسرة تتهمك نزيهة في سرد تفاصيل حياتها بمدينة فاس، بعدما توفي والدها، وطردها والدتها بعدما تزوجت من رجل آخر، لتجد نفسها وقد تلقفها الشارع. وفي هذا السياق الذي تكشف فيه نزيهة عن لحظات مؤلمة عاشتها قبل أن تحلّ بإسبانيا، تبرز بقوة تلك الخدوش العميقة في نفسيتها والتي لم تتمكن من التخلص منها. لكان قدرها أن تستبدل فقرا بآخر، وفخاها بأخرى. وما يلفت الانتباه في تجربة نزيهة بالديار الإسبانية هو عملها في تهريب متفجرات إلى أشخاص لا تعرفهم، وهو عمل لم تكن على معرفة به، كل ما كانت تعلمه هو لفاقات تحملها إلى شخص مجهول، اقترحتها عليها ابنة مهاجر آخر تدعى عاتكة. وبهذا التمثل العميق لهموم هذا الجيل ونكساته، ترتحل الرواية إلى إحالات تؤكد ما

تجذراً في الوجود الاجتماعي، كما أنها رواية التفاعل أو اللقاء الحضاري الذي يجدد صورة العالم من حولنا، لما تتطوي عليه من نقد ثقافي يشغله هاجس بناء الثقافة التي تتخطى حدود العرق والدين واللغة باتجاه الإنسان الحر. وهي إضافة لذلك كله، رواية الرومانسية الثورية التي تنهض على رؤية خاصة ومميزة لعالم الرأسمالية المعاصرة، ولجتمعات الحداثة التي لا تكف عن مضاعفة أعداد منسييها ومهمشيها.

هذه الحساسية الإبداعية إذن، ينتمي الكاتب السوري عدنان فرزات كما ينتمي إليها العديد من الروائيين العرب المعاصرين الذين يشغلهم هاجس وصل الرواية بقضايا المجتمع العربي وأسئلته الشائكة، وإعادة الاعتبار للجماعات المهمشة والمقصية، باعتبار ذلك كله أحد الأدوات الملائمة لنقد الواقع، ووضع المعايير الجامدة ووجهات النظر التي يتم تبنيها من دون نقاش، موضع مساءلة ونقد.

كما لو كانت شهرزاد، وهي تروي له حكايتها، وكأنه بذلك يستشعر القوة العلاجية التي تستبطنها هذه الشابة وهي تمضي به إلى رحاب الحب الذي لم يسبق له أن اختبره بفعل السطوة التي ما زال يتمتع بها حب والدته، فيتعين مثالا للبطل الإشكالي (جورج لوكاش) الذي يطمح إلى تغيير واقع يتعذر على التغيير، ذلك أن مجيئه المتأخر لم يؤمن لنزوية الخلاص من الأعمال الخطيرة التي تورطت فيها.

من خلال ما لامسناه في هذه القراءة، يمكن القول إن رواية تحت المعطف التي تحتفي بأصوات مختلفة ويوجوه نسائية ترصد تفاصيل العيش واليومي المتصل بعمق بموضوع الرواية، بواسطة اللغة التي تستوعب وقع الغربة على النفوس والأمكنة، هي كذلك رواية الهويات المفتتة والممزقة التي تضطر هذه الشخصيات إلى تبنيها في عالم لا يرحمها، ولا يترك لها الفرصة لالتقاط النفس، ما يكشف الإحساس العميق بالضالة الذي يحدثه التفكك الذي يصيب نقاط الارتكاز التي تعطي للفرد

قراءة في نص "وجه المرايا"

بقلم: الحبيب بالاحاج سالم*

مغامرة الحرّية،
بين الانتصار والانكسار أو عودة الابنة الضالة

وجه المرايا

الشاعرة: شمسة العنزي**



كم تكرهني!
أنظر حولي..
فأراني آلاف النساء
تكتظ بي وأكتظ بها
أتسرب مني
أهرب..
إلى حيث لا انعكاس يجردني
تعبت من حمل أوزار النساء

* كاتب من تونس.

** شاعرة من الكويت.

أنزعني كدفتر بلله المطر

أهذف صفحاتي

امرأة تلو امرأة تلو أخرى

أين أنت يا أنا 19

تلمسني مرأتي

تعاين جرحي الأزلي

تسلخني منه

فأنزوي فاعرة فمي

لا أعرفني

أعود ..

التقط النساء اللاتي قذفتن

أزديهن من حديد

وأواجه المرايا

كيف لك الآن تجريدي 19

وقد تركتُ روعي هناك

خلف أستار النهاية!

قراءة في النص

يتعرّف الإنسان، في إطار ما يسمّى

"طور المرأة"، إلى ذاته باعتبارها "أنا"

تظهر في صورة تُكتشف في البداية

وكانها ذات أخرى، ثم يتماهى معها

حين يقال له وهو ينظر في المرأة:

"انظر إنه أو إنها أنت" فيبدأ في

الوعي بالاختلاف والتمييز، وتتشكل

صورة عن الذات، تتفاعل معها

الشخصية على وجوه شتى، مترددة

بين القبول والرفض، والإعجاب

والكره، والعشق والمقت، ويتطوّر هذا

الوعي في شكل تمثّلات وتماتلات

مختلفة باختلاف الثقافات والأعمار

والأحداث التي تترك أثرها في

تشكّل الشخصية ووعي صاحبها أو

صاحبها بها وهذا الوعي هو في

بعد من أبعاده صورة تنعكس في

مرآة ثقافية أو اجتماعية أو عائلية

أو غيرها من المرايا التي تعكس بلا

انقطاع صورتنا ونحن نحيا ويكون

لنا إزاء تلك الصورة أو الصور شتى

المواقف التي لا تتسم بالثبات بل

بالتحوّل، بحسب اللحظة والعين

الرأئية من الدّاخل أو من الخارج

وفي هذا الإطار ندرج هذا النصّ

الطّريف، لقيامه على ما يمكن

تسميته "معركة رؤيوية" إدراكية

تمثّلية، نبدأ لصورة ونشدانا لصورة

لا تدرك ولكنّها، في وعي صاحبها،

تمثّل الحقيقة الدّقيقة المحجوبة

المتحجّبة المترسّبة في أعماق الكيان ولذلك رأينا النّصّ صراعياً تتفاعل فيه سلبي وإيجابيا وحضوراً وغياباً، ذات جمعيّة متعدّدة كثيرة وواحدة في الآن نفسه، لأنّها نمطيّة متشكّلة بحسب نمط مسقط أو مفروض أو مكتسب، وذات فرديّة غائرة مقموعة، مختلفة، لانمطيّة، وهي مدار الحنين والرّغبة والشّوق وينفصل النّصّ في سؤال أو صرخة محوريّة هي:

"أين أنت يا أنا؟"

وهي فاصلة بين طورين في حركة النّصّ:

- الأنا الجمعيّة والموقف منها
- الأنا الفردية وعوائق الوصول إليها

(أ) الأنا الجمعيّة والموقف منها
ينبني النّصّ فنّيّاً على مشهد أو موقف للمتكلمة أمام المرأة أو المرايا فينشأ ويتنامى وينغلق، انتشاراً لذلك الموقف المشحون بشتّى الأبعاد الدّرامية ولعلّ

أهمّ هذه الأبعاد هو ما اتّصل بالشّخصيّة الجمعيّة باعتبارها معطى اجتماعياً ثابتاً، يتّخذ شكل قناع (أو أقنعة) يتجدّد ويتلوّن بمقتضى الوضعيّات التّواصلية التي يكون فيها الإنسان وأوّل ما يطالعنا في النّصّ هو هذا الشّعور الحادّ بالاشمئزاز من الذات كما تنعكس في المرايا الاجتماعيّة المتعدّدة:

تعكسني المرايا

يتقادح الشّر من أعينها

يا إلهي كم تكرهني المرايا

والمرايا هنا متعدّدة، منها ما ينبغي أن يعكس الصّورة التي ترضي الجماعة، حين نقدّم الصّورة المطلوبة والمطابقة للنّمط "الإيجابيّ" السّليم والمستقيم، بمعايير الجماعة المتوارثة أجيالها لتلك المعايير الفاعلة فعل القانون الاجتماعيّ المقوّم والموجّه والمعدّل والزّاجر وحين ينظر المرء إلى ذاته في مرايا الجماعة غالباً ما يشعر بالرّضا، لأنّه أرضى وإن لم يرض

الاف النساء

تكتظ بي واكتظ بها

وبذلك يتجلى الصوت صوتنا متمرّدا
رافضا التماهي مع الهوية المعطاة،
السابقة للوجود، ضيقا بهذا
التماثل القاتل للهويات الفردية
الدّفينّة عميقا في الكيانوحين
تتماثل الأنا والآخر، تتنفي هذه
الأنا، لأنها والآخر أو الأخرى صورة
واحدة ونمط واحد، بلا صدق ولا
حرارة ولا حرّية ولا اختيار فتبدأ
حينئذ مسيرة "هروب" خلاصيّ،
هو هروب ذات من ذات، ذات فردية
سجينة ذات جمعيّة طاغية مهيمنة،
وهو أيضا هروب من الانعكاس إلى
الانعكاس، ومن التجرّد من الذات
الحقّ إلى اللاتجرّد، بل الامتلاك
لهذه الذات امتلاكاً فعليّاً؛

أقرب مني

أهرب إلى حيث لا انعكاس يجردني
وتظهر الشاعرة، من خلال الصّور
التي بنتها تعبيراً عن هذا المعنى
الخلاصيّ، واعية بأنّ الهوية

هو، وهو في هذه الحال عديم
الوعي بشخصيّته الفردية وليست
هذه حال المتكلّمة في النّص،
فهي كارهة للصّورة التي تنعكس
لها في المرايا، فتبدو لها صورة
بغیضة بشعة كريهة، وما ذاك في
الحقيقة إلّا وجه من وجوه التمثّل
للذات، فليست المرايا هي ما يكره،
بل الذات الرّائية هي الكارهة وكلّ
شيء مصدره الأنا هذه التي لا ترى
ذاتها بل ذاتا أخرى، خارجيّة، لا
علاقة لها بالذات الساكنة الحبيسة
في الأعماق لذلك ينقلب القول
ليصبح:

"يا إلهي كم أكرهني في المرايا"

ومرجع هذه الكراهة هو هذه الذات
النّاظرة نظرة فريدة باحثة؛
أنظر حولي فاراني.

وأول الإدراك هو ما كان عيانا
وصورة سطحيّة رغم عمقها الثقافيّ
وقوّتها القيمية الجمعيّة وكان أن
وعت المتكلّمة ضياعها وتلاشي
هويّتها وسط العدد والكثرة؛

خرجت المتكلمة متمردة باحثة
عن حقيقتها، ساعية إلى استعادة
ذاتها وتحريرها، وصوّرت مسيرة
صراعية أفضت بها إلى عالم
الغربة والدّهشة الصّاعقة حين رأت
ذاتها "القديمة الجديدة" في مرآتها
الجديدة النّاصعة ولكّنها تعجز عن
معرفة ذاتها المستعادة:

فأنزوي فاعرة فهي

لا أعرفني.

فيتجلّى بعد دراميّ جديد مفاجئ
يتمثّل في هذا العجز التراجيديّ
عن التّماهي مع الهويّة الحقيقيّة
بعد أن كانت تلك الهويّة حلما
ومطمحا وجوديّا عظيما وهذا
من وجوه الطّرافة والصّدق في
هذا النّصّ لتكون المأساة هنا في
صيغة استفهام: لماذا لا أستطيع أن
أكون حرّاً؟ وما هي العوائق الحائلة
دون ذلك؟.

ولقد قدّمت الشّاعرة جوابا ضمنيّا
بقولها:

لا أعرفني.

وهذا معناه أنّ هذه الصّورة الجديدة

الجمعيّة/الاجتماعيّة، ما هي إلّا
قتاع أو لبوس يمكن خلعه والتّجرّد
منه متى شئت الذات الفرديّة ذلك،
وهي تقرن هذا بموقف من هويّتها
باعتبارها منتمية إلى جنس "مسؤول"
عن أعماله، وتدوّن حسناته وسيئاته
في سجلّ اجتماعيّ ثقيل متعب:

تعبت من حمل أوزار النّساء

وحين تتعب الذات من الانتماء إلى

نوع إنسانيّ معيّن تتكامل عناصر

الصّراع الدّرامي الدّاخليّ، وتتخذ

الحركة نسقا متسارعا عنيفا، لهفة
وشوقا وضيقا وثورة:

أنزعني كدفتر بلله المطر

أقذف صفحاتي امرأة تلو امرأة

تلو أخرى

والغاية والمبتغى أن تخرج المتكلمة

من "لبوس" كلّ النّساء، لتكون

امرأة واحدة فريدة لا تشبه أحدا

ولا يشبهها أحد وهذا معنى من

معاني الحرّيّة.

* الأنا الفرديّة وعوائق الوصول

إليها

أعود التقط النساء اللاتي قذفتهن
أرتديهن من جديد
وينطلق النصّ على نبرة فيها تردد
وتذبذب بين اليأس من التجردّ
ثانية من "الرداء" الجمعي، والرغبة
العميقة في تجديد المغامرة وفي
ذلك ما فيه من الشوق إلى
"الروح" التي تُركت وهُجرت بعد
أن وُجدت:

كيف لك الآن تجريدي!
وقد تركتُ روحي هناك
خلف أسلار النهاية.

غريبة لا ألفة فيها ولا اطمئنان ولا
أمان هي الأنا وحدها في العالم
بلا شبه ولا مرآة ولا معايير هي
الحرّية "العسيرة" الثّقيلة وزر جديد
لعله أثقل من أوزار الجماعة.

لذلك تعود الذّات الهاربة المتمرّدة
أدراجها إلى "السّجن القديم"
راضية، وترتدي اللبوس الذي
خلعته، لتتماهى مع هويّتها
الجمعيّة وإذا هي من جديد امرأة
ككلّ النساء خامرت وسارت شوطاً
وثقلت عليها المغامرة وعاشت رعب
الحرّية، فهرعت تطلق ياب النساء
لائذة خاضعة:

قراءة المدن ثقافياً (مدينة الكويت نموذجاً)

بقلم: د. مصطفى عطية جمعة *

هل يمكن أن نقرأ المدن بوصفها نصاً مفتوحاً؟ يطرح هذا السؤال رؤية جديدة، نحاول من خلالها قراءة المدينة الحديثة - وكذلك القديمة - قراءة ثقافية، بعيداً عن الوصف التقليدي للمعالم والخطط والشوارع، وعدد السكان وتنوعاتهم. فقد تقرأ القراءة الثقافية نصاً مكتوباً أو مرئياً أو ظواهر اجتماعية أو مشكلات وما شابه، لكن هل يمكن أن تقرأ معماراً يحتوي سكاماً، بكل ما فيه من صخب وتفاعلات وعلامات فكرية واجتماعية ونفسية جمعية وأيضاً نفسية فردية؟ تلك هي الإشكالية، وفي هذه الحالة، سننتقل من الرصد الخارجي للمدينة، إلى الغوص في أعماقها بشكل كلي، نبدأ من تأمل بنيانها، ثم دراسة أحوال سكانها، خاصة أن المدينة بشكل عام فضاء مفتوح، تذوب فيه الروابط والعلاقات الاجتماعية التقليدية على نحو ما لا نجد في الريف أو مضارب البدو أو الأحياء الشعبية.

إذن، القراءة العمرانية الثقافية تعني: النظر إلى المدينة بوصفها عمراناً مادياً حاوياً لمكونات ثقافية واجتماعية وفتية وإبداعية كثيرة وعديدة، تتفاعل فيما بينها بالتعايش، وهذا بعد إيجابي لا بد من حدوثه بشكل أو بآخر، بحكم التأثير المجتمعي اليومي، كما يمكنها أن تعزز التلاقي بين الثقافات المختلفة وإن كانت أجنبية، كما نرى مع المدن الجديدة في الخليج العربي، إذ قد حوت جاليات مختلفة اللغة والثقافة، عربية كانت أو أجنبية، وهي ظاهرة عالمية، بل هي من ظواهر العولمة، فهناك مدن عالمية

* أكاديمي من مصر مقيم في الكويت.

القرية أو القبيلة) وظهور روابط اجتماعية جديدة تعتمد على الفردانية والمصلحة الذاتية، وتوسع المدن وتكبر وتتنامى عبر سلسلة من عمليات الهجرة والنمو الحضري، وفق السير مع قوانين معينة تشبه القوانين البيولوجية على نحو ما تفعله الكائنات في وسط أجواء من المزاخمة إلى أن تتوزع وتستقر في بيئة حياتية مناسبة وملائمة معهم، فالجماعات البشرية تسلك سلوكا مماثلا حين تنشئ أحياءها السكنية ويبدأ سكانها بالتكيف بعضهم مع بعض لتدبير المعيشة ومن ثم تصبح مراكز هذه التجمعات نقطة استقطاب وتجمع للمصالح الاقتصادية المعيشة و الترفيهية التي تمتلكها وتستخدمها الشرائح المرفهة (٢)

والملاحظ في المجتمعات الخليجية في العقود الأخيرة، خاصة في نصف القرن الفائت بعد تفجر النفط، ظهور حاجة هذه الدول للإسراع في النهضة والتحديث،

استقبلت جاليات أجنبية وعاشت فيها، مثل غالبية المدن الأوروبية، والمدن الرئيسية في الولايات المتحدة ودول شرق آسيا.

وبالتالي تكون الدراسة للمدينة مطبقة لمنظور كلي، يحوي في طياته أبعادا ومحاور كثيرة تساهم في تجلية الواقع المعيش فيها، وفهمه، من أجل دراسة إمكانية التقارب والاندماج بين شرائح سكانها، ضمن أطر العيش المشترك.

فعندما ننظر إلى " المدينة " بوصفها موضوعا في مجال العلوم الاجتماعية والإنسانية، وأيضا معبرة عن واقع ثقافي وفكري ؛ سنجد أنها بناء معقد التركيب، يقدم لنا أنماطا ثقافية وقيمية متشابهة ومعقدة، فهي نسق من عادات وتقاليد واتجاهات ومواقف منظمة، وأيضا مشاعر متلازمة، تتناقل عبر تلك المنظومة النسقية (٢) فمن أهم مميزات المدينة الحديثة اختفاء الروابط العاطفية التقليدية (على نحو ما نرى في

(١) روبرت بارك، وآخرون، المدينة، (مترجم) وكالة نبر للدعاية والنشر والإعلام، جدة، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٨م، ص ٩

(٢) د. السيد عبد العاطي السيد، علم الاجتماع الحضري بين النظرية والتطبيق، مشكلات و تطبيقات، دار المعرفة الجامعية كلية الآداب - جامعة الاسكندرية ١٩٩٧، ص ٤٤ وما بعدها

الاجتماعي، فيتم تحليل الظواهر المختلفة في الواقع المرئي والمعيش من منظور تأويلي (الظاهرانية التأويلية)، ومن منظور ثقافي بالنظر إلى الثقافات المتعددة والمختلفة التي تتواجد وتشكل الواقع الكائن، فالتحليل الظاهراتي يتوقف عند النقطة التي تنطلق منها العلوم الإنسانية الأخرى، وهو طريقة للتحليل والفهم (٢).

فإذا نظرنا في الواقع العمراني في مدينة الكويت المعاصرة مثلاً، سنجد أنها مؤسسة على نفس موضع الكويت القديمة، فلم تترك الأحياء الشعبية القديمة على ما هي عليه، ويتم التوسع بإنشاء أحياء جديدة خارج المدينة، على نحو ما نرى في جل المدن العربية الكبرى مثل القاهرة ودمشق وبغداد، لنشاهد القديم والجديد متجاورين معاً في المدينة المعاصرة، وإنما في الكويت، وعند تأسيسها، وضعت خطط عمرانية حديثة منذ مطلع سنوات الخمسينيات في القرن العشرين، شملت إزالة تدريجية للأحياء القديمة، ثم تمييز الأراضي بمعرفة

واضطرارها إلى استحضار عمالة أجنبية كثيفة، عبر خطط مكثفة في شتى نواحي التنمية، مما انعكس على الجوانب الاجتماعية، وأثار الكثير من القضايا والإشكاليات وأيضاً التحديات، التي تحتاج إلى المزيد من القراءة والتحليل والتفسير، بهدف الفهم ومن ثم معالجة الآثار والنواتج عنها.

لن أمثال تلك الدراسات ذات البعد الاجتماعي والثقافي، تحتاج إلى منهجية خاصة، تبدأ بالمنهج التاريخي من أجل الوقوف على جوانب التطور العمراني والسكاني والثقافي والإبداعي والفكري للمدينة في تاريخها القديم، وأيضاً في بدايات نهضتها الحديثة، ومعرفة الظروف السياسية التي ساهمت في تكوينها، ونرى أهمية الاستعانة بالمنهج "الظاهراتي في التحليل الثقافي" والذي ينطلق من أن جوهر العالم يكمن في المعنى الذي يبدعه الإنسان في حياته الاجتماعية، فالتناس بحاجة إلى نشر المعاني التي لديهم في العالم الحقيقي، وعبر عملية التبادل

(١) بيتر برجر والظاهرانية، ترجمة: محمد حافظ دياب، ضمن كتاب: التحليل الثقافي، بحوث مترجمة، مراجعة وتقديم: د. أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م، انظر: ص ١١٠-١١٨

غير قادر على احتواء الوافدين إليه، ودمجهم ثقافيا واجتماعيا .

وفي منظور علم الاجتماع فإن تلك الآثار والظواهر المرتبطة بها تعبر عن نسق دائم التغير وليس بالنسق الاجتماعي المتصف بالجمود المطلق، وتأخذ في الحسبان عوامل الزمان والمكان والثقافة (٤) فظاهرة التحضر Urbanization هي نتاج لعملية اجتماعية Social Production ضمن أشكال أو كيانات مكانية (٥). مما يستدعي رؤية مهمة، تتصل بالمنهجية العلمية التي ينبغي اتباعها في دراسة تلك التطورات الاجتماعية والعمرانية، ألا وهي مراعاة خصوصية المجتمعات الخليجية العربية، ومن ثم عدم استعمال الرصيد المعرفي الناشئ لعلوم الاجتماع والثقافة والإثنوغرافيا المتكون في المجتمعات الغربية، لأن النظريات والأطر الفكرية Paradigms تكون متأثرة بالعوامل الاجتماعية والثقافية والتاريخية في المجتمع (٦). مع

الحكومة، ومن ثم توزيعها من جديد على المواطنين، لبناء بيوت سكنية أو عمارات استثمارية، أما ما تبقى من معالم قديمة مثل بقايا سور الكويت القديم أو بعض البيوت والمساجد، فقد تم الحفاظ عليها، وتجديدها، وإن شكلت استثناءات عمرانية في مدينة معاصرة بالكلية.

وقد أدى إلى آثار عديدة على المستوى الاجتماعي والتنموي والتحديث، وياتت هناك مخاوف عديدة على ثقافة أهل الخليج، بحكم زيادة الأجانب - غير العرب - في بلادهم، ووصلت في بعض الدول الخليجية مثل الإمارات العربية المتحدة إلى ٩٠٪ من عدد السكان، مما يعني أن مواطنيها باتوا يشعرون بغربة في بعض أحيائها وضواحيها، وهم يشاهدون العمالة الأجنبية كثيفة العدد، بكل ما حملته معها من عادات وتقاليده لا تتناسب بأي حال مع ثقافة البلد العربية الإسلامية، خصوصا إذا كان بلدا لا يزال في مدارج النهضة، مما يجعله

41 (W. Buckley. Sociology and Modern Systems Theory. Englewood Cliffs. New Jersey:Prentice-Hall. 1967. p43

51 Ibid. p61

(٦) د. محمد الذوايدي، المقاربة العمرانية الخليلونية للتغير الاجتماعي ونظيراتها لدى رواد علم الاجتماع الغربي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو - سبتمبر ٢٠١٠م، ص ١٦٢

الشعبية)، عمارات وفلل للسكن الأجانب والوافدين، أحياء وضواحي للسكان المحليين. والملاحظ أن تلك الأحياء والضواحي تحوي العمالة الآسيوية العازية في تجمعات خاصة بهم، وأخرى تحوي العمالة العربية بأسرهم، وثالثة تحوي السكان المحليين، وبالطبع يمكن أن نجد تداخلاً بين الجنسيات في هذه الأحياء، ولكن نظرتنا تعتمد على الأغلبية القاطنة، مع الأخذ في الحسبان كثرة الجاليات وتنوعها واختلافاتها الكثيرة: لغوية وثقافية ودينية وفي تقاليدها وملايسها، ومأكولاتها، وعادات الوافدين منهم، ومستواهم المعرفي (٨).

وبذلك نصل إلى إجابة السؤال المتقدم، بتأكيد أهمية الدراسة الثقافية والمعرفية لواقع المدينة الخليجية، وهي إجابة تتصل بدراسة تبدلات العمران في المدينة الخليجية الحديثة ونهدف إلى دراسة

الأخذ في الحسبان أن المجتمعات الخليجية بشكل عام منفتحة اجتماعياً، يحكم موقعها الجغرافي ومجاورتها لأقاليم عديدة، ويحكم عمل غالبية أهلها، منذ القدم في حقبة ما قبل النفط، بالتجارة والصيد والغوص على اللؤلؤ، ومن ثم ارتحالهم إلى دول عديدة مثل إيران والهند والشواطئ الشرقية لإفريقيا؛ فكانت أكثر تواصلاً مع الشعوب الأخرى، وتقبلاً وتأثراً.

فلو نظرنا إلى تركيبة المدن الخليجية المعاصرة، من خلال مدينة الكويت مثلاً بضواحيها وامتداداتها، سيمكننا أن نقرر أن الكويت الدولة هي نفسها - أو تقريباً - الكويت المدينة، بالنظر إلى صغر حجم مساحة العمرور في الكويت (في حدود ٥٪)، وقلة عدد السكان (حوالي ثلاثة ملايين ونصف نسمة) (٧) وسنجد أنها تحوي بعض المجاورات القديمة (الأحياء

(٧) وصل عدد سكان دولة الكويت في ٢٠ يونيو ٢٠١٢ (حسب الإدارة المركزية للإحصاء) إلى ٢,٢٨,٤٣١ نسمة تقريباً منهم ١,١٢٨,٢٨١ كويتي والباقي من الوافدين والأجانب ويتركز معظم سكان دولة الكويت في مدينة الكويت وضواحيها وبخاصة في المناطق المحاذية لساحل الخليج العربي، البوابة الإلكترونية الرسمية لدولة الكويت،

http://www.e.gov.kw/sites/kgoparabic/portal/Pages/Visitors/AboutKuwait/KuwaitAtaGlance_Population.aspx

(٨) دباقر النجار، البنية الثقافية والاجتماعية للمدينة الخليجية في الحقبة النفطية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل - يونيو ١٩٩٦م، ص ٨٠، ٨١

العربية والإنجليزية، وزيادة الكتب المنشورة.

ومن هنا، تكون النتيجة، أن المدينة الخليجية المعاصرة تبدلت وتطورت على المستوى العمراني، وتوّعت في سكانها، وامتدت في مساحاتها وضواحيها، ولكن هناك إشكالات ثقافية واجتماعية تواجهها، أبرزها عدم الاندماج لتلك الجاليات في الواقع الثقافي للمدينة الخليجية، وانكفاء كل جالية على نفسها، وكأنها تعدّ نفسها امتداداً للوطن الأم، أكثر من التواصل مع المجتمع الجديد، بالرغم من وجود أجيال متعددة لأبنائها في الخليج، فقد نجد الأب والأبناء والأحفاد معا.

مما يستتبع ضرورة النظر في اندماج المجتمع والجاليات به، عبر المزيد من البرامج التعليمية، التي تنمي الإحساس بالانتماء للمكان، وأنه جزء من تكوين الذات، وليس مجرد مكان مؤقت للعمل.

وفي هذا الصدد، من المهم النظر إلى الثقافة والإبداع بوصفهما خندقين للتلاقح، وعنوانين على التحديات، وأنهما معبران عن ظهور قواعد متعددة ومهيمنة في المفاهيم. فكلما أعمت ثقافة في وضع مسافة بينها وبين ثقافة أخرى، خرقت بذلك ثقافتها وعمقت الهوة/الثغرات، وأصبحت ريشة في

التغييرات الحداثية في بنية المجتمع الخليجي على المستوى الاجتماعي والثقافي والإبداعي، وتنهض مدينة الكويت لتكون نموذجاً معبراً عن تلك التغييرات، خصوصاً أن الواقع السكاني والاجتماعي يتشابه كثيراً في دول الخليج العربي.

ونقصد بالواقع الثقافي مختلف الأنشطة والإبداعات والتمثيلات الثقافية، التي تزيد من الفعالية والديناميكية في ثقافة المجتمع الواحد، مع الأخذ في الحسبان التأثيرات الثقافية الحادثة بسبب وجود جاليات عربية وأجنبية في المجتمع الكويتي المعاصر، تتفوق في مجموع عددها على عدد السكان الوطنيين. ومن المهم التركيز على التفاعلات المستجدة في الساحة الثقافية الكويتية، في العقد الأخير، خصوصاً بعد سقوط نظام صدام حسين في بغداد (٢٠٠٣م) وقد شكّل هاجساً أمنياً وسياسياً قبل ذلك، ومن ثم حدثت طفرة عمرانية كبيرة في الكويت، تمثلت في ظهور الضواحي والأحياء الجديدة، وهدم العمارات والبيوت القديمة، وبناء عمارات وفيلات وتجمعات جديدة، وزيادة ملحوظة في المراكز التجارية، وأيضاً في دور السينما والمسارح، ناهيك عن الطفرة الهائلة في وسائل الاتصال، والتقنيات الفضائية المحلية، وتضاعف الصحف اليومية؛

إلى عددها، ومدى تقاربها مع ثقافة المجتمع، فالجاليات الآسيوية (الباكستانيون والأفغان والماليزيون) وكذلك الجاليات الإفريقية غير العربية، يغلب عليها أنهم مسلمون، وبالتالي هناك أنشطة ثقافية عديدة يمكن أن يلتقون فيها، ويحققون الاندماج والتواصل.

ويمكن القول إننا في حاجة إلى قراءة مدتنا ثقافيا واجتماعيا واثنوغرافيا، بل نقترح أن نقدم سردا أدبيا عن كل مدينة، خاصة إذا عشنا فيها سنوات، وعاشنا سكاكها وأحداثها وتقلباتها عن كثب، وساعتها سيكون نصا أدبيا جديدا، يشمل تأريخ الذات في علاقتها بالمكان/المدينة، وتطوراتها، وتغيرات سكانها، وثقافتهم. فما أجمل ما يخطه الإنسان عن ذاته في تفاعلاتها مع ما حولها!

مهيب الصراعات، خصوصا إذا اتخذت أبعادا ثقافية أو اجتماعية أو عنصرية، فكلما اتسعت الأنشطة الثقافية والفنية والعلمية في المدينة، زاد ذلك من اندماج الوافدين إليها، وقدموا إضافات وإبداعات ستساهم بلاشك في الارتقاء والتحضر في هذه البلدان.

بجانب دراسة وتحليل الظواهر الثقافية المتجلية في المدينة الخليجية المعاصرة، والتي تتشرها كل جنسية /ثقافة/جالية، وتنبى في تجمعاتها أو وسائل تعبيرها المختلفة.

أيضا، يجب بحث قواعد التلاقي على مستوى الجاليات والجماعات العربية التي تمثل دائرة أولى ومحورية بالنظر إلى ثقافة الكويت العربية الإسلامية، ثم على مستوى ثقافات الجاليات الأخرى بالنظر

تاريخ علم البلاغة وأشهر علمائه ومؤلفاته

بقلم: د. حمود فهد الصويلان *

كان القرن الثاني الهجري أول عصر شهد نشأة آراء كثيرة أصلية ومترجمة من اليونان وفارس والهند بعد فساد، وقد أخذ العلماء في بحث أصول بلاغات العرب، وفي تدوين آرائهم في معنى كلمة البلاغة والفصاحة، وأهم ما يؤثر من ذلك: وصية بشر بن المعتز - من زعماء المتكلمين ت ٢١٠هـ - في البلاغة، وتفسير بن المقفع للبلاغة، وتعريف العتابي لها، ووصية أبي تمام للبحثري: خير الكلام ما قل ودل ولم يهل... وفي البيان والتبيين للجاحظ تحديد للبلاغة كما يراها حكيم الهند، ويقسمها فيلسوف العرب الكندي ت ٣٦٠هـ، إلى ثلاثة أنواع: فنون لا تعرفه العلامة ولا تتكلم به، ونوع بالعكس، ونوع تعرفه به وهو أحدها وذكر بزرجمهر حكيم الفرس فضائل الكلام ورذائله في كلمة طويلة رواها صاحب الموازنة، وغيرها من الإشارات والآراء.

ثم ألفت بعد ذلك كتب تجمع كثيراً من الآراء والدراسات الموجزة حول البلاغة وبحوثها. ومن هذه الكتب: إعجاز القرآن لأبي عبيدة م ٢٠٧هـ، والفصاحة لدينوري ٢٨٠هـ، والتشبيه والتمثيل للفضل بن نويخت وصناعة الكلام للجاحظ، ونظم القرآن والتمثيل له أيضاً والبلاغة وقواعد الشعر للمبرد، وفي الكامل للمبرد إشارات لمسائل كثيرة في البلاغة، وكذلك الرسالة العذراء لابن المدير والبلاغة للحراني، وقواعد الشعر لشلب، والبلاغة والخطابة، للمروزي، والمطابق والمجانس لابن الحروري، وتهذيب الفصاحة لأبي سعيد الأصفهاني، وصنعة البلاغة، للباحث، والسيرافي ٣٦٨هـ ونظم القرآن لابن الأخشيد، وكذلك لابن أبي رواد ٣١٦هـ وكتاب الرد على من نفى المجاز في القرآن للحسن بن جعفر... ومن هذه الكتب

* كاتب من الكويت.

ذات أثر كبير في نشأة البيان، وهي التي أوحى إلى كثير أن يعود الجاحظ الواضع الأول لعلم البيان، ومن الخطأ التهوين بأثر الجاحظ في البيان كما ذهب إليه بعض الباحثين المحدثين.

وقد بدأ تدوين البلاغة بقلوب علم مختص على يد ابن المعتز الذي ألف كتابه القيم "البديع" ومضى على نهجه أسامة بن منقذ وثلعب الذي ألف كتابه "قواعد الشعر"، وبعد قليل ظهر نقد النثر كما ظهر نقد الشعر لقدامه بن جعفر ت ٣٣٧هـ، ثم كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري ت ٣٩٥هـ، ثم كتاب الموازنة للأمدي والوساطة للجرجاني، وإعجاز القرآن للباقلاني، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي والعمدة لابن الرشيق وهما أكثر الكتب اتصالاً بالبلاغة.

ثم جاء بعد ذلك أبو بكر عبد القاهر الجرجاني شيخ البلاغة العربية ت ٤٧١هـ إذ استطاع أن يضع نظريتي علمي المعاني والبيان وضعا دقيقا، على ضوء من سبقوه ووضع نظرية النظم ومال إلى الدراسة للغوية خلاف القاضي عبد الجبار المعتزلي والباقلاني..

فالف كتابين جليلين هما:

١- أسرار البلاغة، وفيه دراسات واسعة تتناول بحوث علم البيان^(١) من تشبيه ومجاز واستعارة وفيه شرح للسرققات وبعض ألوان البديع.

أيضاً المفصل في البيان والفصاحة لمرزباني ٣٧٨هـ، على أن أهم الكتب التي تناولت بعض مسائل البلاغة بالبحث، أو التي ألفت فيها خاصة هي: كتاب جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي، ففي مقدمتها بحوث موجزة طريفة تتصل بالبلاغة.

وكتاب البيان والتبيين للجاحظ، وهو أهم ما ألف في هذا الطور من كتب تتصل ببلاغة العرب نثراً وشعراً، وتعرض لتحديد البلاغة وما حولها من آراء كانت ذائعة في عصر الجاحظ - وفيه كثير من بحوث البلاغة، فهو يعرف الاستعارة، ويتكلم عن السجع، ويشير إلى التفصيل والتقسيم والاستطراد والكناية والأمثال، والاحتراس والقلب والأسلوب الحكيم، والجاحظ أول من تكلم على المذهب الكلامي، ويرى البلاغة في النظم لا في المعاني وهو ما ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته، والجاحظ يشيد بالإيجاز كما يدعو في البيان والتبيين كثيراً إلى ترك الوحشي والسوقي من الكلام، ويحث على الإفهام والإيضاح، وعلى ترك التعمق والتهذيب في صناعة الكلام، إلى غير ذلك من شذرات في كتابه البيان.. ولا يضير الجاحظ إن كانت دراساته موجزة مفرقة كما يقول أبو هلال العسكري في الصناعتين، فهي على كل حال

(١) أول من أطلق اسم علم البيان هو الزمخشري صاحب الكشاف.

الف كتابه "المفتاح" وجعله أقساماً، وخصّ البلاغة بالقسم الثالث الذي دوت شهرته منه، وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام: (المعاني - البيان - البديع):

وقد أعطى السكاكي لهذه العلوم الثلاثة الصيغة النهائية التي عكف عليها العلماء من بعده، يتأرسلونها ويشرحونها مراراً، إذ استطاع أن ينفذ من خلال الكتابات البلاغية قبله إلى عمل ملخص دقيق لما نشره أصحابها من آراء وما استطاع أن يضيفه إليها من أفكار.

وكان عمدته في النهوض بذلك تلخيص الفخر الرازي وكتابي عبد القاهر: "دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة" والكشاف للزمخشري فإنه استوعبه استيعاباً دقيقاً.^(١)

والفلسفة والمنطق تغلب على السكاكي إلى حد كبير، من حيث كان يغلب الذوق والطبع على عبد القاهر.

وبذلك تنتهي مراحل التأليف والإبتكار في بحوث البلاغة وتدوينها تدويناً كاملاً^(٢). وقد أطلق شوقي ضيف على العصر الذي تلا الزمخشري عصر التعقيد والجمود.

وجاء الخطيب القزويني - المتوفى عام ٧٣٩ هـ - فآلف في البلاغة كتابه: تلخيص المفتاح والإيضاح، وقد كثرت

٢- دلائل الإعجاز، وفيه بحوث كثيرة هي أصول علم المعاني، كما أنه تحدث فيه عن الكناية وعن التمثيل والمجاز والاستعارة والسرقات أيضاً، ويعد كتابي الجرجاني من أروع الكتب التي وضعت في علم البلاغة وتعد من أرقى الدراسات في هذا العلم.

ومضى زمن لا يحرك لقواعد الجرجاني البلاغية ساكن، حتى أتى جلالته الزمخشري ونظر في الكتابين وطبق قواعدهما على تفسير القرآن العظيم، وأصبح تفسيره ليس له قرين سابق ولا لاحق في تاريخ التفسير، أعجز به الأوائل والمتأخرين، فقد استطاع أن يقدم فيه صورة رائعة لتفسير القرآن أعانه بذلك ذوقه المرفه وتغلغله في مسائل التنزيل ومعرفته بقائق اللغة مما أعانه أن يقيس الجمال البلاغي قياساً دقيقاً.

ويعد الزمخشري، اختصر الرازي كتابي الجرجاني "نهاية الإيجاز"، وابن الأثير في المثل السائر، ويدر الدين بن مالك صاحب المصباح، التتوخي "الأقصى القريب"، وكثير من العلماء في البلاغة والفصاحة.

ومن أهم هؤلاء العلماء في هذا الطور أبو يعقوب يوسف بن محمد "السكاكي" المتوفى عام ٦٢٦، الذي

(٢) البلاغة تطور وتاريخ/ ٢٨٨.

(٣) البحوث الأدبية/ ١٧٩.

القسم الثالث من المفتاح وحده، وما فيه من روح التأثير بعبد القاهر فمرجعه إلى المفتاح نفسه الذي اعتمد فيه السكاكي على عبد القاهر إلى حد بعيد، ومع ذلك فالخطيب يجمع في كتابه خلاصات البحوث لعلماء البلاغة في شتى العصور حتى عصره، والكتاب بعد ذلك غزير المادة، كبير الفائدة في الأدب والنقد والبلاغة والبيان.

وهناك مؤلفات جديدة ظهرت في البلاغة في عصر الحواشي، ومن بينها عقود الجمان للسيوطي، كما ظهرت في العصر الحديث عدة مؤلفات في البلاغة فيها لون من التهذيب والتسويق وحسن الأخذ والاختيار وبذلك تنتهي مراحل التأليف في البلاغة منذ نشأتها حتى الآن.

الاختصارات للقسم الثالث لمفتاح العلوم، ولكن امتاز تلخيص المفتاح على جميع الاختصارات، لخص فيه القسم الثالث لمفتاح العلوم وقدم فيه وآخره، وحذف واختصر، وفيه بعض آراء له لم يرتضيها جهابذة هذه أفتون، ومن العجيب أن يسمى كتابه بهذا الاسم، وهو في رأي أحد الباحثين ليس بالتلخيص له وحده بل أشبه بأن يكون تلخيصا لكتابي أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز لعبد القاهر وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي... وروح التلخيص مستوحاة من الكتاب الأخير الذكر.

وأوضح كل الوضوح في مقدمته^(٤)، وقد يكون في هذا الرأي شيء من المبالغة، فمتن التلخيص ليس تلخيصاً لأسرار البلاغة والدلائل وسر الفصاحة إنما هو تلخيص

(٤) بحوث وآراء/ ٦٢، ١٢٧.

محمد إبراهيم أبو سنه لـ: "البيان" الزمان اختلف.. واللييب احترف.

أجرت الحوار: سماح عبد السلام*



• القصيدة حدث مفاجئ ومدهش

• لا أشعر بالرضا الكامل عن تجريتي الإبداعية ولكني أشعر بما بذلته من جهد.

• "يمتلك الشاعر محمد إبراهيم أبو سنه وعياً قوياً بقيمة الشعر وتجربته الإبداعية التي بدأها منذ أكثر من نصف قرن، انطلاقاً من مقولته بأن الشاعر يعمل لنا هو أبدي وخالد.

• أصدر أبو سنه العديد من الدواوين الشعرية لتبقى

خالدة في ذاكرة الشعر العربي. فهو لا يكتب إلا إذا كان صادقاً. ومن ثم يعترف بأن القصيدة حدث مفاجئ ومدهش. يتمنى شاعر القصيدة الخضراء كما لقبه النقاد بأن يكتب قصيدة قادرة عن استيعاب وتجاوز الواقع الإبداعي في العالم العربي.

لكل شاعر رؤيته الخاصة للمشهد الشعري الراهن.. فماذا عن شاعرنا؟
- أرى تدفقاً شعرياً يشمل كل الأجيال، بداية من الخمسينات وحتى الآن. وهذا التدفق لا يكاد يجد القنوات التي تحمله إلى القارئ. لأن حركة النشر

* إعلامية من مصر.

راهنأ. وربما اتجه للكتابة في هذا الشأن بحثاً عن جمهور هارب من الإبداع الأدبي، أنهم يبحثون عن عين القارئ ولكن لا أعرف هل وجدوه أم لا. ربما وجدوه للفترة التي يقرأ فيها القارئ المقالة، ولكن زمن الصحيفة ينتهي آخر النهار. لذا أعتقد أنهم يراهنون على جواد خاسر. لا بد أن يتجهوا إلى تشييط حركة الإبداع كونها عصب اللحظة التي نعيشها. لا بد من العودة مرة أخرى إلى الشأن الثقافي والإبداعي. فقد يمسكون بجمهور اللحظة الحاضرة بدل من الطواف والتهوين حول هذه القضايا التي يكثر فيها الحديث. وما أكثر الذين يكتبون الآن في الصحف عن خواطر لا تعني أحداً.

تعدد الوعي

● صرحت بأن رسالة الشاعر متعددة الزوايا و التكوين. فعلى أي أساس استندت مقولتك هذه؟
- النفس الإنسانية أيضاً متعددة الزوايا والأبعاد، لأن هذه النفس هي عالم خفي يمثل كل يوم بمزيد من المعرفة والوعي والتجربة، الشاعر أيضاً لأنه يبدأ بالولع باللغة، وهذا الولع يدفعه إلى القراءة والتعامل مع هذا السحر الذي ينبعث من الشعر. ذلك الشعر الذي ينبعث من التماسق اللغوي والإيقاع والخيال والأفكار التي تحدث في نفس

تسودها الفوضى أيضاً، فرغم وجود بعض المجالات التي تعنتني بالشعر إلا أنها سيئة التوزيع والإخراج، وربما يسيطر عليها الشللية والتفكير الجزئي والانحياز لشكل معين من الشعردون الانفتاح على بانوراما الشعر بأكمله. ربما كان لدينا مجالات تعنى بالشعر ولكنها حالياً في مرحلة انطفاء، الشعراء حالياً يبدعون، لكنهم لا يجدون القارئ أو الناقد. ومن ثم نحن أمام معضلة كبيرة.

نعلم أن حركة الإبداع تستند على أربعة مرتكزات هي المبدع، المنتج الإبداعي، القارئ والناقد وكذلك المنبر. ولك أن تتخيلي هذا الوضع الذي نمر به. حيث أن المبدع يلفه الإحباط لما يراه في الواقع الذي يحكمه العنف والدم. وبالتالي هو في محنة حقيقية، وحين يبدع قصيدة فإننا لا نكاد نراه يزهو بإبداعه بقدر ما يشعر بالمحنة لأنه لا يجد من يتلقى ما يكتبه، أما القارئ فهو هارب على الدوام ولا أعرف أين ذهب، وبالنسبة للناقد فقد توارى لأن المساحة المتاحة للنقد الأدبي تقلصت. وحتى الأدباء الذين يكتبون في الصحف اليومية انحازوا إلى الشأن العام والقضايا السياسية والاجتماعية باعتبارها إلحاحاً

من التجربة أبعاداً لم تكن واضحة في المرحلة الأولى، فالشاعر من هذه الكائنات التي تسعى إلى العمق والغوص وراء المعاني والأفكار ولهذا كان الشعر والشاعر كلاهما متعدد الأبعاد والزوايا ومتعدد درجات وطبقات فعل الشعر.

المحيط الفكري

● رددت بإحدى قصائد ديوان "مرايا النهار البعيد" بأن الزمان يختلف، فإلى أي مدى رصدت عين شاعرنا هذا الاختلاف؟

الزمن يتغير في كل لحظة ودقيقة، ولكن هذه المقولة ربما تصح في المراحل المفصلية التي تقع فيها أحداث كبرى، ويصبح تحول الزمن علامة من علامات المرحلة، فالتغير قائم منذ زمن طويل ويحدث في كل حقول المعرفة وحياة البشر. هذه مقولة صحيحة بشكل مطلق لأنه لا شيء دائم، لكنني أقف عند هذه المقولة فقط عندما تحدث تحولات مفاجئة ومسرعة في ضخامتها، منذ أكثر من ٤٠ عاماً ونحن نقاچ أنفسنا في حالة من التغير على المحيط السياسي والعلمي والفكري والاجتماعي إلى أن وقعت المنطقة بأكملها في هذا الصراع الدموي الذي لا تكفي فيه كلمتا "الزمان" و"الاختلاف" وإنما تحول فيه الزمن

الشاعر، فكرة تعدد الأبعاد يمكن أن تطبق على فكرة تعدد طبقات الوعي عند الشاعر، فالشاعر لديه الوعي المباشر بالحياة كإنسان ولكن لديه وعياً آخر بالتجربة الجمالية والتي يمكن أن يصيغها في كلمات وأخيلة وصور وموسيقى. والشاعر دائماً في حالة انهماك بحثاً عن الدهشة التي قد يجدها في التجربة والكلمات والذكريات. ثم أن هذه الكلمة أيضاً مطلقة، لأن تعدد الرؤية والطبقات التي يتشكل منها الوجدان أو النفس الإنسانية هي شيء طبيعي، لكننا نذكر الشاعر لأنه يغوص دائماً وراء المعاني المركبة ويصل في حالات كثيرة إلى شواطئ تدهشه هو نفسه، وكثير من الشعراء حين يقبلون على كتابة القصيدة لا يعرفون كيف أو متى تنتهي. أو ماذا سيقولون بعد قليل. القصيدة فعل مدهش ومفاجئ وينبتق من المجهول، ولكن هذا المجهول أيضاً هو معلوم من حيث الحقيقة النفسية والوجدانية والفنية والعلمية لأنه يأتي من التجارب التي يمر بها الشاعر سواء على مستوى الواقع أو اللغة والفن والفكر. وأتصور دائماً أن كل شيء في هذا العالم مركب، هناك إنسان يرى الأشياء بسذاجة، وآخر يراها أعرق في تفكيره، يرى الأشياء مركبة بطريقته ويستخلص

هذه الجملة البسيطة هي كون تتجلى فيه كل مفردات العالم وكل تكوينات الوجود رغم أنها جملة من كلمتين إلا أنها كون بأكمله. وعلينا أن نفتح صندوق هذه الجملة لتبعث في نفوسنا وحولنا آلاف الأسئلة والتصورات والأفكار والأحلام والصراعات. بالفعل الزمان يختلف.. والبريء أنتهى.. واللييب احترف.

القسيده مدار حقيقي

ارتبطت بصداقات متعددة مع كبار النقاد أمثال لويس عوض وعبد القادر القط ومحمد مندور، فما أثر ذلك في تجربتك الإبداعية؟

اتصالي بالحركة الشعرية كان ميكراً مما فتح أمامي أبواباً وآفاقاً ثقافية جديدة للقراءة بعيداً عن القراءات التقليدية في المعاهد الدينية وجامعة الأزهر، كنت أواظب على منهجي الدراسي ولكن في نفس الوقت تفتحت على آفاق ثقافية جديدة، قرأت للعديد من النقاد وبعض المسرحيات التي تُرجمت لوليم شكسبير ورأسيل وكورنيه وغيرهم، هذه القراءات المتعددة كانت تخصب وتثري وتعمق تجربتي الشعرية، اتصلت بالدكتور لويس عوض في الستينات حين كان مشرفاً على الملحق الثقافي بالأهرام وذلك بعد أن قطعت شوطاً من الكتابة والنشر في بعض المجالات

إلى كائن دموي. رغم أننا لا نشعر بالزمن ولكنه يتجسد فينا وفيما حولنا بصورة دموية، منذ ٤ سنوات والتحويلات المتوحشة تصدمنا في مصر والعالم العربي الذي يغرق ببطء وكأنه سفينة هائجة في محيط هائج تتقاذفه الأمواج من جميع الجهات. ويبدو أن قدرة هذه الأمواج الهائجة تتفوق على قدرة الريانة الذين يقودون السفينة ويوجهونها. ربما كان تعبير "الزمان اختلف" عندما قلتها في أوائل الثمانينات حيث كنت أرصد حالة نفسية واجتماعية في مصر والعالم العربي بعد حرب ١٩٧٣ والانتصار ثم معاهدات السلام ودخول مصر في مرحلة سياسية جديدة بعد اغتيال السادات، كنت أتصور أن الزمان اختلف. أما إذا قمنا بتشخيص حالة الاختلاف فهي كما يراها الجميع حيث تتسربل المنطقة برداء من الدم والنار. وأكثر ما يؤنني في هذه المرحلة أنني لا أستطيع النظر في عيون الأطفال، سواء أطفال اللاجئين الهاريين من الجحيم على الحدود السورية والعراقية أو داخل اليمن أو الصومال أو المناطق المشتعلة. يمكن أن نطلق جملة "الزمان اختلف" على زمن الأدب والسياسة والفكر والعلاقات الإنسانية التي اتسمت في تلك المرحلة بالتهرب والعدوانية.

الأدبية فقد كانت القصيدة هي قبلي وهدفي ومدار حياتي.

للحنين والاغتراب صور متعددة في أشعارك فما الدافع لذلك؟

- بداية علاقتي بالواقع والمرأة والوجود لها أثر كبير حيث أن فقدان المرأة جعلني مرتبطاً باستعادة هذه الصورة المفقودة الغامضة لأمي، لكن في نفس الوقت الاغتراب نشأ بقوة لأنني غادرت القرية في العاشرة من عمري وهي سن مبكرة لطفل يغادر أسرته ليذهب لمدينة موحشة، مدينة صخرية سميتها في ديواني "تأملات حجرية" بأنها قاسية القلب، هذا الاغتراب المبكر شحن وجداني بكثير من الحنين إلى المهد الأول لميلادي وطفولتي وصباي وأحلامي المبكرة، في المدينة عرفت ألواناً كثيرة من الاغتراب سواء الواقعي أو الوجودي والمادي. لكن تقلبات الحياة وتغيرات الواقع وانتقالي من مرحلة لأخرى ظل يلزم إحساسي بالاغتراب والذي هو أيضاً عنصر أساسي من عناصر تجربتي الشعرية ومشهد دائم ومقيم في قصائدي ودواويني المختلفة. ربما لأنني احتفظت بالكثير من الصفات الريفية وأصبحت عصياً في مراحل كثيرة على التكيف مع واقع المدينة، بالتالي ظلت القرية

والصحف مثل مجلة الكاتب، مجلة الآداب ببيروت كما اتصلت بالدكتور عبد القادر القط الذي كان يرأس مجلة الشعر ويحيي حق في مجلة المجلة، كانت هناك حركة زاخرة التشجيع من خلال نشر القصائد بل تجاوزنا ذلك من خلال التواصل مع الحركة الشعرية اللبنانية وكتبت محفوظاً بأن صدر ديواني الأول في مرحلة مبكرة بعد تخرجي بعام واحد من كلية الدراسات العربية بعنوان "قلبي وغازلة الثوب الأزرق" عام ١٩٦٥ حيث كان هذا الديوان فاتحة مبشرة بمرحلة جديدة من خلالها اكتسبت وجودي الشعري كشاعر واستقبلت استقبالاً حافلاً من خلال عدد كبير من النقاد الذين كتبوا عن هذا الديوان أمثال الدكتور عبد القادر القط، محمد النويهي وعبد العزيز الدسوقي وغيرهم، هذا الديوان فتح أمامي آفاق التعرف والتعارف على الحركة الشعرية والتواصل معها من خلال المنتديات الأدبية، فكان في واقع الأمر بمثابة اعتراف مبكر بموهبتي الشعرية كما يعد أكبر دواويني فقد كان بداية قوية لشاعر في مرحلة مبكرة من عمره يسعى لكسب بعض الاعتراف من النقاد الكبار والحركة الشعرية، في واقع الأمر لم أكن أنتبه إلا إلى خطواتي

هاجساً مستمراً وقوياً يتغلغل ليس في قصائدي فقط وإنما في عناصر تجربتي الإنسانية والواقعية في الحياة.

أجيال شعرية

ماذا عن إضافتك لحركة التجديد وخصوصاً عندما عملت بالإذاعة والتقيت بالمبدعين؟

عملي بالإذاعة جاء في منتصف تجربتي الشعرية ربما في السبعينيات. واتصالي بإذاعة البرنامج الثاني أول يناير ١٩٧٦ عندما أذيعت مختارات من شعري في برنامج "صوت الشعر" الذي كان يقدمه الصديق والشاعر فاروق شوشة. وقد ظلت مستمعا لهذه الإذاعة لفترة طويلة أعلم من برامجها وأتزوّد من ثقافتها وأتواصل مع شخصياتها وكنت أذيع قصائدي قبل الالتحاق بالبرنامج الثاني وكذلك بعض الأحاديث والندوات، لكن عندما عملت بالإذاعة وأسند إلي تقديم عدد من البرامج الأدبية والشعرية. كانت مهمتي الأولى هي تقديم وإعداد برنامج "ألوان من الشعر" الذي ظلت أقدمه وأعده لمدة ربع قرن، هذا الارتباط الحميم كان له تجليات وآثار على شعري بالتأكيد لأنني في سبيل إعداد وتقديم هذا

البرنامج كنت أتواصل مع الأجيال الشعرية المختلفة والتي تبدأ من الرواد سواء أدونيس، السياب، صلاح عبد الصبور ونزار قباني وغيرهم وأرحل أحيانا إلى المناطق المورقة من الشعر العربي والمراحل الذهبية والمجيدة من تاريخ الشعر العربي، فكنت أذيع قصائد المتنبي، يشار بن برد، أبو نواس، اليعتري، شريف الرضي وأبو تمام. ولك أن تتصورني أن هذا هو المهام الذي عملت فيه لفترة طويلة فكنت أتغذى يوميا على رحيق هذه العصور الشعرية المختلفة وكذلك كنت أقدم نماذج شعرية مترجمة من الشعر الأوروبي والشرقي والفارسي، كل هذا الفيض من القصائد والتجليات الشعرية كان مغذياً للموهبة الشعرية، لكن ليست الإذاعة فقط، فقد كنت ناهما فيما يتعلق بالقراءة المتعددة سواء للشعر أو القصة والرواية والدراسات الأدبية والتاريخ والأساطير، هناك مؤثرات قوية للأسطورة سواء الفرعونية أو الآشورية في التجربة وكذلك عناصر من التجربة الدينية والفكر الديني لأنني تعلمت بحكم دراستي واقترابي بقوة من المناطق المضيئة في التراث العربي على المستويات المختلفة.

المشرق والمغرب

من خلال مشاركتك المتعددة
وتجولك بين مختلف الأوساط
الأدبية، كيف ترى الفرق بين
الشعر المصري والعراقي، السوري
وغيره؟

في الشعر المصري، هكذا كنا نرى ملامح مشتركة بين المشرق والمغرب في الأندلس لأن المؤثرات كانت ذات جذور واحدة، بلاغية وكلامية كما كان هناك تواصل بين الشعراء في كل مكان حيث لم تكن هناك حدود فاصلة بين المناطق والأقاليم فكان الشعراء يرحلون ويلتصون العلم والمعرفة وتعلم اللغة في كل مكان، لذا كنا نرى شاعراً يولد في غزة ثم ينتقل إلى مصر ثم يعيش في مكة مثل عمر ابن الفارض وهو أصوله سورية وكذلك البهاء زهير، هذه الرؤية الشاملة لوجود الأمة العربية في محيط جغرافي هائل يؤثر في بعضه، جعل ملامح الشعر العربي في المرحلة الأولى تكاد تكون سمات ومراحل متميزة ومرتبطة ببعضها، لكن العصر الحديث اختلف سياسياً وخصوصاً مع نشأة الحدود السياسية في القرن العشرين والأقاليم التي تميزت بتكوينها الثقافي والتراثي والشعبي لكن أيضاً النهضة التي جاء بها الشعر الحديث كشفت عن بعض الملامح ووحدة الشعر العربي، فبرزت سمات وخصائص مشتركة وأخرى متميزة وهذا يعود لطبيعة كل موهبة وهناك نتيجة تراكم المعرفة والمعلومات وتطور المجتمع العربي ووجود

- الشعر العربي يتسم بخصائص مشتركة طوال التاريخ لأنه منذ العصر الجاهلي لم يكن يتسم بهذه الخصوصية الإقليمية إلا في العصر الحديث. كما أن جذوره عربية تعود إلى المراحل الأولى سواء في الشعر الجاهلي أو الأموي، الفاطمي أو العباسي وحتى العصور الوسطى، الشعر في هذه المرحلة كان شعراً معبراً عن وجدان الأمة بشكل عام يتسم بخصائص جمالية وبلاغية تكاد تكون مشتركة بين كبار الشعراء وصغارهم على مدار التاريخ كانت هناك خصوصية لكل موهبة شعرية، نحن نميز المتنبّي بالحكمة، أبو تمام بالصورة الشعرية، أبو نواس بخمرياته ورؤيته للتجربة الحسية العشقية، كل شاعر يتميز بخصائص فنية وجمالية مرتبطة بتجربته وموهبته، إذا انتقلنا للعصر الحديث نجد أن الشعر كان يشترك في ملامح ويصب في بعضه، شعر العراق يصب في الشام كما يصب شعر الشام

أحداث كبرى داخل كل هذه المناطق من حروب وثورات تميز كل أقليم بخصائص فكرية وثقافية بجانب السمات المشتركة بالطبع.

هل تتابع الأجيال الجديدة؟

- أتابع ما يقع تحت نظري من دواوين. وأرى أن هناك طموحات لدى جانب كبير من الشباب للتعبير عن أنفسهم شعرياً، ولكن الفضاء الشعري مكتظ بالتقاهات والانحيازات. لقد أسمعت لو ناديت حياً، ولكن لا حياة لمن تنادي.

ولكن الشباب الشعراء كثيراً ما يشيرون لانقطاع حلقة الوصل بينكم؟

- متى يكون التواصل.. أو أين؟ نحن نتمنى أن نتواصل معهم وهذا ما نقوم به على سبيل المثال، حيث نخصص أمسية شعرية كل شهر في بيت الشعر للشباب ونفتح أذرعنا لهم. وأنا أفتتح بأن كل الأجيال تضم دائماً عدداً من الموهوبين الحقيقيين، ولكن الشاعر هو مشروع تاريخي لا بد من أن يكون على ثقافة واسعة وعميقة. وثقافة جمالية وبلاغية. وهذا المشروع لا بد أن يبدأ بداية قوية ويتطور إلى الأمام من خلال التفاعل مع الآخرين. كان هناك في المرحلة الماضية جماعات وجمعيات وتشكيلات يلتقي فيها الشبان معاً ويقول كل منهم ما عنده

لأصدقائه ويحاولون أيضاً أن يقوموا هذه التجارب الإبداعية من خلال تفاعلهم مع بعضهم بعضاً. ألاحظ في هذه المرحلة أن الإبداع تسيطر عليه النزعة الفردية وليست الجماعية نتيجة تنافر وتشتت الوقت. في كل مرحلة من المراحل كان هناك تيار جماعي يشترك فيه الشعراء في اكتشاف لغة وآفاق خيالية ومعرفية واجتماعية تتفاعل مع بعضها لكي تستخلص رؤية حقيقية حتى تعبر عن عصب المرحلة التي يمر بها الشباب. وأسأل: هل هناك الآن شباب يتفاعلون مع بعضهم البعض في رؤية مستقبلية؟ لا أعتقد. فما نراه هو النزعة الفردية وتشتت الحركة الثقافية. لا بد أن يتفاعل الصغار مع الكبار بشكل إيجابي وأن تكون هناك نزعة للاحتواء والتضامن وليس هذا التنافر الذي يحدث حالياً.

ما هي القصيدة التي تتمنى أن تكتبها؟

- لقد كتبت كثيراً من القصائد، ولكن أريد أن أكتب قصيدة تعجب الجميع تملؤني بالراحة والرضا عن النفس والثقة بالنفس. لا أكتب إلا إذا كنت صادقاً و لكن الشعر ليس في متناول الشعراء طوال الوقت. القصيدة حدث مفاجئ ومدهش. أتمنى أن أكتب قصيدة

قدرة عن استيعاب ما يحدث في الواقع وتتجاوز هذا الواقع إلى رؤية مستقبلية على مستوى الإبداع أو الواقع أو الوعي الجمالي للشعر في هذه المرحلة. أريد أن أكتب القصيدة التي تتجاوز الواقع الإبداعي في العالم العربي.

صراع عنيف

ما هي ضرورة أن يبحث الروائي أو الشاعر عما لا يقال ويقول بطريقته؟

- هذا أحد شروط الإبداع الحقيقي، لا بد أن يتعد المبدع عن تكرار ما قيل، وأن تقول ما تؤمن به بشجاعة وبطريقة مدمشة يمكن أن تجذب القارئ. ويمكن في نفس الوقت أن تثير في النفس الحماسة والإقبال والفهم والوعي والاقتراب والتواكب، لا بد من أن يعبر المبدع عن حقيقة مدمشة ولكنها قابلة أيضاً للاستيعاب، لأنه يمكن أن يطلق الحقيقة في إطار غير مفهوم. وفي المراحل المعتمدة التي يسودها العنف والصراع الدموي يتهدم جزء من النفس الإنسانية ويفتقد المبدع توازنه النفسي ويعبر بطريقة غير منطقية. حتى لو راجعنا المذاهب والتيارات الأدبية الكبرى سنجد أن هناك علامات خاصة في مراحل الصراع والحروب على سبيل المثال، بعد الحرب العالمية

الأولى نشأت ما يسمى بالدائرية، وبعدها ظهرت السيرالية. أظن أننا أمام نوعين من الإبداع: الإبداع السطحي الذي يتناول الواقع بشكل مباشر ويصرخ في مواجهة الصراخ لينتهي إلى رماد وليس فعلاً إبداعياً. إذن لا بد أن يقول المبدع ما لم يقل وبطريقة جديدة تجعله يضيف إلى تراث هذا الفن الإبداعي. أقول أننا نعيش مرحلة من عدم التوازن نتيجة الخلل الذي يشبه الزلازل في كل مناحي الحياة أمام هذا الطوفان من الفوضى والصراع اللامعقول الذي يحيط بالمنطقة العربية، ولكن رغم ذلك لدينا روائيون وكتاب وشعراء يحاولون الإمساك بجوهر اللحظة والسيطرة عليها وتوجيهها طبقاً لوعيهم وقدرةهم للتعبير عن هذا الوعي. بشكل أو بآخر هناك حالة من انقطاع التواصل بين أركان العملية الإبداعية. فالمبدعون في حالة دوار.

فضاءات مريضة

مأساة اللغة العربية كيف تراها حالياً في ظل التعامل معها بطريقة فرانكو أرب؟

- اللغة هي صورة ووعي الأمة وقدرة التعبير عن نفسها بأصالة. فاللغة العربية في محنة بكل تأكيد لأسباب عديدة، منها تقشي المدارس والجامعات الأجنبية، وهذا التوازن

الثقافية التي لا تستطيع أن تصل لمحيط واسع من الرأي العالم، أو لا تستطيع أن تؤثر في العقول التي تحجرت وانغلقت. لا بد أن نفهم الواقع الذي نعيشه، وأن نعود مرة أخرى لقراءة أفكار رواد النهضة مثل طه حسين "مستقبل الثقافة في مصر وما قاله لويس عوض، ونجيب محفوظ، رفاة الطهطاوي، علي مبارك محمد حسين هيكل. إلخ. وعلى أن أتسلح بالجرأة وأقول بأنه لا بد من إعادة الروح إلى ثقافة النهضة. وثقافة النهضة طوال قرن كامل وعرض المنجز الثقافي منذ محمود سامي البارودي وحتى الآن على الأجيال الجديدة. هذا العرض سيتضمن هزة قوية للمنهج في المدارس والجامعات. ولا بد أن نهتم بالنصوص الأدبية في المدارس. ونحن نعرف أن الرأي العام يتقبل التعبير باللغة العربية إذا أحسن تقديمه. على سبيل المثال فأنتي أريد أن نتوسع في الغناء باللغة الفصحى بدل من هذا الانجراف المزري للعامة. والتي أصبحت مهترئة وردية حيث انحطت إلى أدنى مستوياتها.

أعرف أنه حدثت قطيعة بين حركتي الغناء والشعر بعد انطلاق حركة الحداثة في الشعر لأن المطربين والملحنين ثبتوا من حيث الوعي

المفقود بين الحركة الفنية والتعليمية والأدبية في بلادنا وبين الحركة العالمية. نحن نعلم أننا في موقف المتلقي لعالم سبقنا لمئات السنين، ولا نستطيع مواجهة هذا الطوفان إلا بالعودة لذواتنا ليس بطريقة العودة للمادي، ولكن بترسيخ ثقافتنا بأنفسنا ولغتنا وتراثنا وقدرتنا بالتعبير عن أنفسنا بلغاتنا. وهناك صراعات في كل مكان حول قدرة اللغة عن التعبير في هذه اللحظة الراهنة. طبعاً هناك مشاكل كثيرة جداً فيما يتعلق بوسائل الاتصال التكنولوجية "الفيس بوك والتويتر" وهي فضاءات مفتوحة لا اجتهادات بعضها مريض وبعضها يبحث عن المتعة والترفيه والغرائب والمدهشات. أعتقد أن ما يحدث الآن هو الانجراف اللغوي الشامل على مستوى التعبير خصوصاً في أجهزة وسائل الاتصال التكنولوجية. طبعاً اللغة العربية هي إحدى مقومات الهوية القومية. ولن تستقيم هوية هذه اللغة ولن نهض بها إلا إذا نهضنا بمستوانا في كل المناهج. إذا استطعنا أن نؤمن بأننا قادرون على النهضة الحضارية. لا بد من البدء من التعليم، فهو مرتبط بالسياسة والسياسة مرتبطة بالاقتصاد. والاقتصاد مرتبط بثقافة المجتمع والتي ترتبط بالعقول التي تدير هذه الثقافة والمؤسسات

والتجربة على الأنماط التقليدية ويستسهلون النماذج العامية لأنها سهلة الوصول لأذان الرأي العام والقواعد الشعبية الواسعة. أرى أن هناك نماذج جيدة من الشعر الحديث يمكن أن تغني وبالتالي نستطيع أن نبعث الروح في جسم اللغة العربية من خلال الغناء والمهرجانات الأدبية والفنية.

ثلاث جوائز

هل تشعر بالرضا عن تجربتك الإبداعية وهل تراها ذات الاحتفاء اللائق بها.

- بالطبع لا أشعر بالرضا الكامل عن تجربتي الإبداعية. هناك دائماً النقص الذي نسعى إلى أن نستكمله. هناك الطموح إلى الكمال بينما الكمال بعيد المنال. ولكن أعتقد أنني أشعر بالجهد الذي قمت به صادقاً منذ خمسين عاماً. وكنت سابقاً في التجارب مع كل ما يحدث حولي، وفي نفس الوقت استجيت باجتهاد للإشارات الإبداعية التي تأتيني من وراء الغيب. ولكن لا يستطيع الإنسان أن يفعل أكثر مما يقدر

عليه. ربما كنت أسعى إلى أكثر مما وصلت إليه. ولكن ما وصلت إليه وقدمته للحياة الثقافية أتركه لرأي القراء والنقاد ولا أستطيع أن أفصل فيه برأي. كان هذا الإبداع يرضيني عندما كتبته. أما الآن علي أن أسأل الذين تلقوا هذا الإبداع ماذا يفعلون به وما رأيهم فيه. أما فكرة ما لاقى إبداعي من احتفاء فأنا بالطبع ممتن لعدد كبير من المثقفين والأدباء والنقاد الذين تناولوا هذه التجربة في أبحاثهم ورسائلهم الجامعية ودراساتهم الأكاديمية. والدولة كرمتني بثلاث جوائز وهي جائزة الدولة التشجيعية، والتفوق، والتقديرية. كما نلت جائزة العويس العام الماضي.

صدر عدة كتب عن تجربتي. فلا بد أن أحمد الله أولاً وأشكر الذين ساهموا في تقديم العون لي خلال هذه الرحلة.

لا أسعى لتكريم نفسي أو الاحتفاء بعملتي ولكنني أسعى لإرضاء القارئ.

علي السبتي*



- علي حسين السبتي.
- مواليد الكويت عام ١٩٣٦م.
- عضو مؤسس برابطة الأدباء عام ١٩٦٤م.
- شاعر وكاتب وناقد ويعد أحد شعراء الكويت البارزين الذين واكبوا حركة الشعر الحديث.
- حصل على شهادة الرابع المتوسط من المدرسة المباركية.
- شغل منصب مدير عام مؤسسة أهلية.
- رئيس تحرير مجلة (اليقظة) الكويتية لفترة طويلة.
- عضو جمعية الصحفيين الكويتية.
- ساهم بعطاءه الشعري منذ بدايات الحركة الشعرية الحديثة في الكويت.

* نقلاً من معجم تراجم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، صفحة (١٥٥-١٥٦)

- كتب ومازال يكتب قصصاً ومقالات أدبية واجتماعية وانتقادية، تنشر في الدوريات الكويتية والعربية.
- يكتب عموداً بعنوان (من الديوانية) في جريدة الأنباء الكويتية، يسلط من خلاله الضوء على قضايا المجتمع والهموم الإنسانية.
- منح جائزة الدولة التقديرية عن مجالات الأدب عام ٢٠٠٦م.
- تم تكريمه في رابطة الأدباء الكويتيين في فعالية خاصة - سبتمبر ٢٠١٢م.
- تناولت أشعار علي السبتي العديد من الدراسات النقدية، منها:
 كتاب الدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد (بين القديم والجديد)، دراسة في الأدب والنقد ١٩٨٧م.
 كتاب الدكتور محمد حسن عبد الله (الشعر والشعراء في الكويت) ١٩٨٧م.
 كتاب سالم عياف خدادة (التيار التجديدي في الشعر الكويتي)، دراسة في المضمون والشكل ١٩٨٩م.
 كتاب الدكتورة سعاد عبد الوهاب العبد الرحمن (الاغتراب في الشعر الكويتي)، حوليات كلية الآداب- جامعة الكويت ١٩٩٤م.
- من أعماله الأدبية:
 ديوان شعر (بيت من نجوم الصيف)، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٩م، والطبعة الثانية عام ١٩٨٢م.
 ديوان شعر (أشعار في الهواء الطلق)، صدر عام ١٩٧٤م.
 ديوان شعر وعادت الأشعار)، صدر عام ١٩٩٧م.
 ديوان شعر (رأيت الذي رأي) صدر عام ٢٠١١م.

حسن شهاب الدين و شعرية الاستبصار



حسن علي حسن شهاب الدين ،
شاعر مصري ، وباحث في الأدب
العربي، من مواليد القاهرة
(١٩٧٢)، نشر عددا من الدراسات
العلمية حول الشعر العربي ،
القديم خاصة ، صدر له أربعة
دواوين شعرية :

شُرْفَةُ للقيم المُتَّعَب (ط١/الهيئة
العامة لقصور الثقافة - القاهرة
١٩٩٨ - ط٢/ منشورات اتحاد

الكتاب العرب - دمشق ٢٠٠٠ بقلم: د. مصطفى الضبع *

- ط ٣/الهيئة المصرية العامة

للكتاب-القاهرة ٢٠٠٣- ط٤/منشورات اتحاد الكتاب العرب -دمشق
٢٠٠٩ .

مُتَوَجَّعٌ بِاسْمِي (ط١/الهيئة العامة لقصور الثقافة-القاهرة ٢٠٠٨) .

أعلى بنات الخليل بن أحمد (ط١ /هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة
(أكاديمية الشعر) ٢٠١٢) .

خيمة لجنون الصحراء (ط١/ الهيئة العامة لقصور الثقافة- القاهرة
٢٠١٤) .

وله قيد النشر : " طفل يركض في الأساطير" - "جغرافيا الكلام" - كتاب

* أكاديمي وناقد من مصر.

كيف تقرأ قصيدة جاهلية.

له العديد من الدراسات الأدبية المنشورة في المجلات العربية والمصرية، منها: رثاء الأم في الشعر العربي - لوحة الذئب في الشعر العربي - صورة باهتة وإطلال عتيق (المعمرون من الشعراء) - الوعي التاريخي في شعر عمارة اليمن - أعمدة الزمان الباسقة (النخيل في الشعر العربي) - معجزات الرسول صلى الله عليه وسلم في المدائح النبوية - أحمد محرم والملحمة الإسلامية - تجربة السجن في شعر هدية بن الخشرم - الرحلة الأخيرة لجواب العصور.

حصل على العديد من الجوائز الأدبية وشهادات التقدير، منها: جوائز نادي القصيد بالقاهرة (١٩٩٥-١٩٩٦-١٩٩٧-١٩٩٨) - المجلس الأعلى للثقافة بمصر ١٩٩٨ - مؤسسة البابطين للإبداع الشعري مسابقة الشعر والشاعر ٢٠٠١ - جائزة المسابقة الشعرية لاختيار حلب عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٧ - الجائزة الأولى لرابطة الأدب الإسلامي العالمية - مسابقة القدس عاصمة ثقافية ٢٠٠٩ - جائزة فدوى طوقان للشعر في دورتها الأولى أفضل

ديوان ٢٠١٢ - جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة ٢٠١٣ - جائزة "أثير" العمانية ٢٠١٤ - خصصت مجلة "الثقافة الجديدة" المصرية ملفاً خاصاً عنه في عدد ديسمبر ٢٠١٠.

يضم ديوانه الثالث "أعلى بناية الخليل بن أحمد" (١) عشرين قصيدة تمثل شبكة من العلاقات المنتجة صورة كبرى لذات إنسانية تطرح تجربتها مستبصرة عالمها، مدققة في تفاصيله، ومنتجة وعيها الخاص بمفردات الوجود.

الاستبصار أو البصيرة (Insight) يعني فيما يعنيه القدرة على الفهم والإدراك للوضع الراهن (٢) وهو ما يعني إدراك العلاقات (القائمة والعميقة) بين العناصر المختلفة المكونة لبناء الإدراكي، والقصيدة في حد ذاتها نموذج صالح لعمل المستبصر (المتلقي) بوصفها رسالة استبصارية لشاعر عمد إلى سبر أغوار الكون وصولاً إلى هذه الرسالة المصفاة والمنتجة (بعناية فائقة) ووعي عميق تقديمها للمعرفة في معناها الأوسع، فمن يستبصر يعرف ومن يعرف يعلن ومن يعلن يعلم (الآخرين)، الإنسان العادي (غير الشاعر) يعرف لذاته، معرفته مستهدفة



حسن شهاب الدين

لنفسه وقد لا يمتلك القدرة على تقديم تجليات استبصاره للآخرين ، خلافا للشاعر الذي تكون عملية استبصاره لصالح الآخرين ، لذا فإن معرفته تكون قابلة للتطوير لصالح وعيه المصدر للعالم حتى لو كان العالم هو الطبيعة التي يكشفها الشاعر بغية فهمها وتصدير هذا الفهم لتلقيه .

يعتمد الشاعر إلى تشكيل نصه وفق مجموعة من العلامات التي تتغيا تشكيل رؤيته لعالم أحسن استبصاره ومكاشفة مساحات الصور الصالحة لتقديم نصه ، وهو ما يمكن بلورته في نتاج الشاعر حسن شهاب .

تجليات العنوان

"أعلى بناية الخليل بن أحمد" عنوان لم يتحقق حضوره إلا في

عنوان الديوان (فلم يرد صراحة في صدر قصيدة ولم يرد في متن أي منها) ، عنوان يقوم على صيغة مفتوحة غير منتهية ، غامضة على الرغم من اعتمادها على عنصرين : صريح (الخليل) - متخيل (بناية) وهما عنصران يحيلان إلى ماهو مفترض بوصفه عنصرا ثالثا يفترضه المتلقي ليملا فراغ الصيغة أو يقرر لها ماتدل عليه (ماذا يحدث أو ماذا سوف يحدث أعلى بناية الخليل) ويمكنه تأويل متعدد :

أنا أعلى بناية الخليل .

أعلى بناية الخليل سأكون .

البناية مفردة حديثة في الشعر (٣) والخليل بن أحمد العالم العربي المعروف بوصفه علما لم يتردد كثيرا في سياق الشعر العربي باستثناء مرات قليلة لم تتجاوز أربع مرات

يؤكد لها التعبير بالوحدة في أحد معانيها وما تطرحه من صور ترتدي أحلام الإزميل تصب جميعها في سياق الطاقة الإستعارية لعزلة الإزميل في تعبيرها عن تجربة الإنسان :

وحده الإزميل.. (٥)

والحجر

ترتدي أحلامه

الصور" (٦) .

فيما تطرح العزلة بعداً ثقافياً تتمثل في تلك العلاقة بين العزلة قراءة رامية للعالم ، لفتت أنظار دارسيه (٧) ، وتكرر طرحها في أعماله ، وتتسم بكونها عزلة تسم الذات وتعبّر عنها على مدار نصوص رامية ، خلافاً للعزلة كما يطرحها شاعرنا عبر رمزية الإزميل ممرراً الحالة عبر الوجود الملامس والرمز للإنسان .

والقصيدة (في سياق الديون) تأتي تالية لقصيدة " وحدي " التي تمثل صوتاً سابقاً للعزلة ، غير أنه صوت مباشر للذات حين تصرّح بحالتها في المكان :

" في خيمة الشعر وحدي

تفتى العوالم عندي

قصيدة تبتيديني

وينتهي الكون بعدي

(٤) غير أنه مطروح على وعي القصيدة العربية التقليدية ما دامت تعتمد قالب الخليل الشعري وبحوره وإيقاعاتها ، وهو ما يعني إدراك الشاعر لما يحمله الاسم من معانٍ تتشاركها القصائد التي تأخذ كل منها من البناء بمعناه المرئي بطرف وتتواتر فيها (القصائد) علامات تؤكد هذا البناء البصري التجلي في عدد من العلامات المحيلة بصرياً إلى أشياء بعينها : الصلصال - الإزميل - قميص - شرفة - العشب - الرماد - الصحراء - الشمس - القمر - التمثال - الجرار القديمة - النور - اللؤلؤ . وغيرها من المفردات ذات الطبيعة البصرية التي يكون لحضورها الدور الأهم في طرح الأسئلة النصية عن دورها مفردة ومجموعة في سياق النصوص المختلفة للديوان ، وعن قدرتها على تدعيم القراءة الثقافية للديوان وقصائده أولاً ولقصائد الشاعر وأعماله الأخرى ثانياً .

ومن أبرز القصائد التي يمكنها التعبير عن هذا المنحى قصيدة الشاعر " عزلة الإزميل " التي تتكرر فيها المفردة " الإزميل " مرتين خلافاً العنوان ، محافظاً على صيغة واحدة " وحده الإزميل " تلك الصيغة التي تمنح الإزميل قدراً من الأنسنة في تخيل المتلقي حين يدرك عزلته التي

فأُولِي مَنْ حُرُوف

وَأُخْرِي دُونَ حَدٍّ" (٨)

والقصيدة تحدد موقع قائلها منفرداً في سياق الشعر ، وتقارب طبيعة الإزميل في قدرته على الفاعلية والإنتاج ، وهو ما تؤكد القصيدة التالية "صانع الأشكال" في اعتمادها صوت الذات الفاعلة التي تمثل رابطاً بين النصوص أولاً وتسجل حضوراً للإزميل في تشكيله الأشياء وتكوينه مع مستخدمه ثانياً فاعلاً يكون عمله بالأساس في تشكيل اللغة بوصفها مادة التشكيل التي يصرح الشاعر بها في مستهل القصيدة :

"هِيَ هَذِهِ لُغَتِي

وَتِلْكَ خِيُوطُهَا..

وَأَنَا..الْمُعَلَّقُ تَحْتَ كُلِّ سَمَاءٍ" (٩)

والشاعر حين يعرض مادته الخام لا يفوته طرح ما يؤكد قدرته على تشكيلها في حرية تليق به شاعراً :

"لِي أَنْ أَشْكُلَ

لِلْمَرَايَا أَوْجَهَا

بِالْحَيْطِ

أَلْعَبُ لَعِبَةَ الْأَشْيَاءِ" (١٠)

وتمنح مفردة الأشياء في اتساع دلالتها الصورة بعدها الأوسع في طرح مساحات الفعل في دلالتها على قدرة الشاعر حين يصرح

بعمله ، ويدلل عليه بما يفعل :

"أَنَا..صَانِعُ الْأَشْكَالِ

أَرْسُمُ سَاحِلًا

مِنْ وَرْدَةٍ

وَحَدِيقَةٍ مِنْ مَاءٍ" (١١)

وحين يطرح فعل المشيئة (مشيئته) في تشكيل الأشياء وإعادة رسم مظاهر الوجود جمالياً :

"إِنْ شِئْتُ..

يُصْبِحُ لِلظَّلَالِ يَقِينُهَا

وَمِنْحَتُهَا مَا شِئْتُ..

مِنْ أَسْمَاءٍ" (١٢)

وتستمر القصيدة منبئية على الفعل المتكرر في إسناده للشاعر عبر مجموعة من منها :أشكال - ألعب - أرسم - منحتها - أضيء - ألهم - شكلت - زنتها - باركتها - فرحت ، تلك التي تشي بتكرار فعل الرسم والتشكيل (يتكرر فعل التشكيل عبر صيغتيه : المضارع - الماضي) وهو ما يؤكد العلاقة بين الثنائي :الصانع وأداته ، الشاعر والإزميل وناتج العلاقة القصيدة في سمتها البصري أولاً والاستبصاري ثانياً ، تلك التي يحدد الشاعر وظيفتها ولبنانية دورها مكاشفاً الروح ومطالعا العالم :

"سَأَلْتُهُ

عَنْ مَرَايَا دُونَ أَجْنَحَةٍ

أُطِّلُ مِنْهَا..

على غنيبي ..

على قنري" (١٣)

التفاصيل النصية "هكذا نستشف دائماً وراء النص طريقاً للمعرفة خاصة ، ونظاماً أخلاقياً خاصاً ، وتكمن الشعرية هنا في الكشف عن طاقات الإنسان وعن رغباته المكبوتة وفي تفجيرها بحث نزول الهوة التي تفصل بين أنفعاله وفعله ، بين رغبته وقدرته " (١٤) ، ولأن الشاعر لا يحصر ذاته في مساحة مغلقة فيقدر ما يعتز بذاته يفسح المجال للاقترار بمن هو بمثابة مرجعيته الشعرية ، "الشعر العربي الحديث تصعب قراءته في غياب معرفة بالشعرية العربية القديمة " (١٥) وهو ما يفعله الشاعر عبر تقنية الاستدعاء .

تقنية الاستدعاء

منذ عتبه الأولى يعتمد الديوان تقنية الاستدعاء بوصفها وسيلة فاعلة من وسائل الاستبصار يحرك خلالها الشاعر متلقيه إلى مساحات غير مطروحة على وعيه ، نعني هنا استدعاء الشخصيات العربية ذات الوجود التاريخي ، والطابع التراثي موظفها لإنتاج دلالاتها الخاصة التي تتبلور في مسارين أساسيين : استدعاء الشخصية العربية عبر صيغتين : مفردة عبر صورة مفردة ، ومجموعة عبر صورة جماعية تبلورت في قصيدة واحدة ذات

القصيدة هنا ناتج الفعل ومادة الاستبطار ومدار فعله ، وهو ما يقيم بناء الديوان على ثلاثية : الشاعر - اللغة - القصيدة تلك التي يطرحها الشاعر دليلاً على العلاقة القائمة بين الشاعر الحديث والخليل بن أحمد بوصفه مرجعيته الشعرية وهو ما يطرح بدوره مساحة حضور المفردات ذات الطبيعة الخاصة في سياق الحقل الدلالي للقصيدة .

"القصيدة" معجم دلالي يضم عدداً من المفردات التي تتواتر عبر قصائد الديوان :

مفردة "القصيدة" تتكرر ستاً

وعشرين مرة (٢٦) منذ عتبه الأولى يعتمد الديوان مفردة "الشعر" تتكرر ثلاث عشرة مرة (١٣) .

مفردة "القافية" تتكرر ثلاث مرات (٣) و"قافيتي" تتكرر ثلاث مرات (٣) .

مفردة "الإيقاع" تتكرر مرتين (٢) .

وجميعها تصب في استبصار الشاعر بطرائق عمله ونماذج شعرية ومدار عمل نصه وتأثيره في متلقيه للقصيدة عبر هذه العلامات ، تلك الوظيفة المعرفية ، التي تتبلور عبر

موجها متلقيه إلى ثلاثة شعراء
يمثلون ثلاث ثقافات غربية :
الفرنسية - الإنجليزية - الأمريكية
وهم :

رامبو (١٧) ، مصدرا قصيدته
"قبضة من أثرها" بمقولة رامبو
" معي وحدي مفتاح هذه الجنة
... المتوحشة " (١٨)

والت ويتهمان (١٩) ، واليوت
(٢٠) :

"والت ويتهمان..

قرأ طائع عُشبة بريّة
إليوت..

بتر صوته في أرضه الخراب
وأنت..

تكهنت بخطوتك الصحراء"
(٢١)

ويعد حضور رامبو حضوراً متميزاً
عبر التصريح بمقولته ذات البناء
الفريد على مستوى لغة الشاعر
والسياق الذي أدرج فيه مقولته التي
لم تتكرر مفرداتها إلا اثنتين :

معي : تتكرر خمس مرات .

وحدي : ثلاث مرات ، منها مرة
عنوان قصيدة .

هذه : ست مرات .

أما مفردات " مفتاح - الجنة -
المتوحشة " فلا ترد إلا في مقولة
رامبو لتكون مفردات لها تميزها

طابع خاص "وحدي" التي تكاد
تكون حالة شديدة الخصوصية في
استبصار الشاعر لتجربة الآخرين
وتقديمها نموذجاً لخطابه المتميز .

استدعاء الشخصية الغربية .

في الأولى

يستدعي الشاعر الشخصية في
سياق صورة مفردة قد تتضمن مع
غيرها من الصور لتشكل جملة
شعرية كبرى ، ومن أبرز هذه
الشخصيات شخصية " الخليل بن
أحمد " في تصدرها أطروحات
الديوان وشخصياته المستدعاة
وتليها شخصيات أخرى يستدعيها
الشاعر عبر التصريح بأسماء
الأشخاص : المسيح - معبد -
سعد أو أسماء الأمكنة : أندلس
- الناصرة - غزة - الخليل -
الأقصى - القدس - أو بمقولاتها
: بانث سعاد (١٦) وهو ما يجعل
للاقتفاء أو الاكتفاء بهذه العناصر
دون غيرها وسيلة الشاعر لتشكيل
وعى متلقيه عبر تساؤل المتلقي عن
سببية هذا الاقتفاء نفسه بداية
وقبل أن يساعد الشاعر على طرح
أسئلة أخرى يعتمد المتلقي خلالها
إلى إنتاج استبصاره الخاص .

في الثانية

يوسع الشاعر من مجاله الحيوي
في الاشتباك مع الثقافة الإنسانية

الذي لا يخدمه الشاعر بتكرارها صراحة وإنما يعبر عنها بأفعال تلتقي مع مقولة رامبو في نهاية قصيدته "الاستعراض" : " أنا وحدي أملك مفتاح هذا الاستعراض الوحشي " (٢٢).

العلاقة هنا تشكل مساحات حضور الشاعر الذي لا يريد أن يثبت شعرته في فراغ ينحصر عليه ويخلو إلا منه ، وإنما هو يستبصر تماما أن إثبات وجوده يكون بحضوره في سياق الآخرين ليكون مأثرا وسط الجميع منافسا لهم لا منافسا ذاته فحسب ، لقد أقام الشاعر بنيته الخليلية شكلا غير أنه استبصر فيها الكون غير علاقاته بشعراء لهم حضورهم الكوني الذي طوع له بناية الخليل مجيدا في عمله.

هوامش وإشارات

(Endnotes)

١ - حسن شهاب : أعلى بناية الخليل بن أحمد - هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة - أبوظبي ٢٠١٢.

٢ - راجع : لطفي الشربيني : معجم مصطلحات الطب النفسي - مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ، مركز تعريب العلوم الصحية - الكويت - دت ، ص ٨٥.

٣ - وردت المفردة عند أربعة شعراء :

- عبد الغني النابلسي (١٦٤١ - ١٧٣٠)

ووردت عنده مرة واحدة :

وبجهل أراك تبني نفوساً وجسوماً بناية العنكبوت

- محمود سامي البارودي (١٨٣٩-) ووردت مرة واحدة في مطولته (٤٤٧ بيتا) :

وَحِينَمَا أَجْمَعَتْ أَمْرًا قُرَيْشٌ عَلَى بِنَايَةِ الْبَيْتِ
ذِي الْحُجَابِ وَالْخَدَمِ

- أحمد شوقي (١٨٧٠-١٩٣٢)، وتكررت عنده أربع مرات منها :

الأصلُ في كُلِّ بِنَايَةٍ حَجَرٌ
وَإِنْ زَهَتْ بِالشَّرِيفَاتِ وَالْحَصَرِ

- حافظ إبراهيم (١٨٧٢-١٩٣٢)، وتكررت ثلاث مرات ، منها قوله :

فَابْنِ الرِّجَالَ بِنَايَةً

يَشْنُو الْعَدُوَّ بِهَا وَيُرْدِي

٤ - والشعراء هم :

الناشئ الأكبر (ت ٩٠٦) مرة واحدة في قوله :

أقول كما قال الخليل بن أحمد

وإن شئت ما بين الناظمين في الشعر

الأمير الصنعاني (١٦٨٨-١٧٦٨) مرة واحدة في قوله :

لو تقدمت في الزمان لأضحي

من تلاميذ الخليل بن أحمد

علي الجارم (١٨٨١-١٩٤٩) مرة واحدة في قوله :

أَحَامُ بِأَتَارِ الْخَلِيلِ بِنَ

إِحَاطَةً فَيَأْخُذُ الْبَيَانَ مُنْفَقٍ

عمر الأنسي (١٨٢١-١٨٧٦) مرة واحدة في

قوله :

كتاب روى علم الخليل بن أحمد

فأحرز منّا وافر الحمد كاملاً

١٠ - السابق نفسه .

١١ - السابق نفسه .

١٢ - حسن شهاب الدين :أعلى بناءة الخليل

بن أحمد - ص ٩٦ .

١٣ - حسن شهاب الدين :أعلى بناءة الخليل

بن أحمد - ص ٢٢ .

١٤ - أدونيس : الشعرية العربية - دار

الآداب - بيروت ط ٣ ، ٢٠٠٠ ، ص ٦٢ .

١٥ - محمد بنيس : الشعر العربي الحديث

، بنياته وأبدالاتها ، مسألة الحداثة - دار

توقال - الدار البيضاء - ط ٢ ، ٢٠٠١ ،

ص ١٧٨ .

١٦ - إشارة إلى قصيدة كعب بن زهير الشاعر

المخضرم (ت ٢٦ هجرية) (الشهيرة 'بانت

سعاد' والتعبير 'بانت سعاد' تعبير متكرر

في الشعر العربي ، ورد لدى خمس وعشرين

شاعراً عربياً ، وتكرر قرابة أربعين مرة ،

أولها عند النابغة الذبياني الشاعر الجاهلي

المعروف (ت ١٨ قبل الهجرة) في قصيدته

(٢٣ بيتاً من بحر البسيط) التي مطلعها :

بانت سعادُ وأمسى حبُّها انجذما

الشَّرْعُ فالأجزاء من إضماً

- ديوان النابغة الذبياني - تحقيق : محمد

أبو الفضل إبراهيم - دار المعارف - القاهرة

- ط ٢ ، ص ٦١ .

وأخر الشعراء شكيب أرسلان (١٨٦٩-

١٩٤٦) في العصر الحديث (ورد التعبير

عنده مرتين) متجاوزاً كونه يمثل بنية

تعبيرية كررها الشعراء من قبله في مطالع

٥ - الإنمیل أداة ذات طرف قاطع تستخدم

أساساً لقطع أجزاء صغيرة أو أشكال غير

عادية ، وتُدفع في القطع المشغولة باليد

أو بمطرقة ، وتُصنع على أشكال مختلفة

وتستخدم في الخشب والحجر والمعدن .

والإنمیل من أقدم الأدوات ، صنع قديماً من

الحجارة ، ثم من المعادن اللينة (الموسوعة

العربية الميسرة - شركة أبناء الشريف

الأنصاري - للطباعة والنشر والتوزيع -

بيروت ط ٣ ، ٢٠٠٩ ، ص ٢٤٩) .

٦ - حسن شهاب الدين :أعلى بناءة الخليل

بن أحمد -أكاديمية الشعر- أبو ظبي ٢٠١٢ ،

ص ٩٣-٩٥ .

٧ - يقرأ جان بيار غيوستو (نشرة آرليا)

الأقسام الأربعة الأولى من هذا النص

باعتبارها تصور نشاط ذات تحاول أن

تملأ بأحلامها واستيهاماتها فراغ العالم

، المقطوعة الخامسة تعرب عن شيء من

الانكفاء إلى عزلة يطمح صاحبها إلى جعلها

خلاقة 'كرتور رامبو : الآثار الشعرية الكاملة

- ترجمها عن الفرنسية وهياً حواشيها

ومهد لها بدراسة :كاظم جهاد - آفاق للنشر

والتوزيع - منشورات الجمل ص ٥٢٧ .

٨ - حسن شهاب الدين :أعلى بناءة الخليل

بن أحمد - ص ٨٨ .

٩ - حسن شهاب الدين :أعلى بناءة الخليل

بن أحمد - ص ٩٦ .

المبتدأ ، والحديث بوصفه المطور المتجاوز سابقه ، وهو ما يعني أن الشاعر يحافظ على تراثه في وضعية التطور أو يحفظه مؤثرا صيغته المتطورة .

١٧ - الشاعر الفرنسي آرثور رامبو (٢٠ أكتوبر ١٨٥٤ - ١٠ نوفمبر ١٨٩١) .

١٨ - أعلى بذاية الخليل بن أحمد ص ١٤ .

١٩ - والت وثمان : شاعر أمريكي (٣١ مايو ١٨١٩ - ٢٦ مارس ١٨٩٢) .

٢٠ - توماس ستيرونز إليوت الشاعر والناقد والمسرحي الإنجليزي المعروف (٢٦ سبتمبر ١٨٨٨ - ٤ يناير ١٩٦٥) .

٢١ - أعلى بذاية الخليل بن أحمد ص ٥٣ .

٢٢ - رامبو : الآثار الشعرية الكاملة ، ص ٥٣٦ .

قصائدهم جاءت المرات في سياق قصيدتين
نون المطلع :

- البيت التاسع من قصيدة (٥٤ بيتا من البحر البسيط) :

حَتَّى إِذَا شَغَفَ الْقَلْبُ الَّذِي اجْتَذَبَتْ يَأْنَتْ
سُعَادُ قَلْبِي الْيَوْمَ مَتَبُولُ

- البيت الحادي والثلاثين من قصيدة (٣٩ بيتا من البحر الطويل)

وَقُولُوا لَهُمْ يَأْنَتْ سُعَادُ فَلَا يَزَلُ قُوَادُكُمُو
ذَهْرًا عَلَيْهَا مُنَيَّمًا

وعلى الطريقة نفسها جاء التعبير في قصيدة الشاعر حسن شهاب ' وحدي ' حيث يرتبط الشاعر ارتباطا تشعبيا بشاعرين يمثلان زمنين مختلفين وذائقتين شعريتين مختلفتين أو لنقل بعصرين شعريين : الجاهلي بوصفه

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

غزل في عمان

محمد حمود البغيلي *

فيمَ التغزلُ والأحبابُ قد هجروا ؟
لهم الوفاءُ ومن عاهدتهم خانوا ؟

إنَّ القلوبَ وإنْ مائتْ مشاعرُها
كما يهوتُ من العلاتِ إنسانُ

إلا إذا كتبَ الرحمنُ مبعثها
فالتَّسُّسُ تحيا إذا ما الحبُّ عمانُ

تلك العروسُ باليلِ من ضائرها
سترُ الإلهِ إذا ما همامٌ ولهانُ

والصبحُ فيها تجلَّى من بشاشتها
رسمُ الطبيعةِ والرسامُ فنَّانُ

بالصيفِ أنتَ شروقُ الشمسِ إنْ بسمتُ
فيكِ تغنَّتْ ميادينُ وشطانُ

وفي الشتاءِ يا فخرَ العُربِ زاهيةُ
سحرُ العيونِ .. بساتينِ ووديانُ

* شاعر من الكويت- رئيس اللجنة الثقافية في رابطة الأدباء الكويتيين

قَلْبُ التَّسَامُحِ وَالْأَدْيَارُ شَاهِدَةٌ
مَجْدُ الْمَسِيحِ .. وَأَهْلُ السِّلْمِ رُهْبَانُ

أَمَّا الْمَسَاجِدُ فِي قُرْآنِهَا حَضَّتْ
خَتَمَ الشَّرَائِعِ .. وَالْإِسْلَامُ إِيْمَانُ

دَارُ الضِّيَافَةِ قَدْ جَادَتْ مَوَائِدُهَا
وَالْجُودُ لِلْأَهْلِ وَالْأَمْجَادُ بُنْيَانُ

لَا يُحْجَبُ الصَّيْتُ إِنْ بِالْعَزِّ تَصْنَعُهُ
فِي الْكَارَمِ عَمْرَانُ وَسُلْطَانُ

فِيهَا الْمَلُوكُ .. وَفِيهِمْ كُلُّ مُكْرَمَةٍ
نَسْلُ النَّبِيِّ .. وَلِلطَّغْيَانِ مَا كَانُوا

عَمَّا نَحْيِي .. وَعَشَقِي وَصَلْ أُنْسُهُ
فِيهَا تَعِيشُ وَقَلْبِي الْيَوْمَ هَيْمَانُ

بَنَتْ الْعِشَائِرُ وَالْأَخْوَالُ مِنْ عَجَمٍ
مَنْ شَرَكْسٍ فَبَدَا لِلْحُسْنِ أَلْوَانُ

قَدْ جِئْتُهَا بِجُرُوحِ الْغَدْرِ تَقْتُلُنِي
جَرَحُ الْخِيَانَةِ لَا يَشْفِيهِ نَسِيَانُ

لَا بُدَّ مِنْ شَغَفٍ يَقْضِي عَلَيَّ وَلَهُ
لَا بُدَّ مِنْ فَرَحٍ .. وَالْأَفْرَاحُ سُلُوانُ

هَيْئَا خذِينِي فَإِنِّي السَّيَّاسُ فِي أَمَلٍ
حَيْثُ التَّمَاوُلُ قَدْ تَعَجَّرَهُ أَحْزَانُ

إِنِّي عَزَمْتُ عَلَى حُبِّ يَحْزِرُنِي
فَإِنْ عَقَلِي مَعَ التَّرَحُّالِ يَحْظُنُ

مَالِي وَلِلْحُبِّ إِنْ مَا كَانَ يَسْعِدُنِي
إِنْ السَّعَادَةُ لِمَشْتَاكِ رِيَّانُ

لَا لَنْ نَعِيشَ عَلَى الدُّنْيَا إِلَى أَبَدٍ
رَهْنُ الضَّنَاءِ أَحَاسِيْسُ وَأَبْدَانُ

فَإِنْ أَبَيْتَ فَيَكُنْ لِي ظَهْمُ أُغْنِيَةٍ
رَدَدْتُ فِيهَا : دَوَامُ الْحُبِّ عَمَّانُ

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

غربتنا البوارج

د. عبد المجيد فلاح *

مَدَّ غَرِبَتَيْنِ عَنِ الْبَوَارِجِ مُخَرَّمٌ
وَسَفَّيْنَتِي عَنْ شَطْطِهَا قَدْ تُفْطِمُ
يَتَنَابُوبُ الصَّمْتِ الْوَلَوْنَ أَحْرِقِي
أَغْتَالِنِي، وَعَلَى الصَّدَى أَتَرَحَّمُ
وَشَكَا الْحَنِينِ لَوَجِ لَيْلِي سِرَّةُ
فَغَدَوْتُ فِي ظِلِّ الْمَدَى أَلْعَثُمُ
قَدْ يَسْكُنُ الْإِيلُ الْقَظِيمُ دِفَاتِرِي
وَيَطُوفُ فِي دَمْعِ السَّطُورِ وَيُحَرِّمُ
هَذَا أَوَانُ الْخَضِرِ يَخْرُقُ مَرْكَبِي
كَيْلَاتُ غَارِ مَنْ الشَّعْرَاعِ الْأَنْجَمُ
بَيْنِي وَبَيْنَ الصَّوْمِ سَجَنُ قَضَائِدِي
هَلْ جَرَّبَ الشَّعْرَاءُ نَذْرَكَ مَرِيئُ
يَا بَنِي يُوسُفَ هَلْ شَهِدْتَ خِيَانَةَ
عَنْ طَعْمِهَا وَبِلَوْنِهِ يَحْكِي الدَّمُ
قَيْثَارَتِي حُبْلَى بِأَلْفِ صِيَابَةٍ
حَزْرَى عَلَى دَرَجِ الصَّبَا تَتَرَنَّمُ
وَتَتَنَوَّبُ عَنْ رَدِّ السُّؤَالِ مَدَامَعِي
وَيَخُونُنِي هَمْسِي وَيَخْذِلُنِي الضَّمُ
هَامَتْ بِأَشْرَعَةِ الْغِيَابِ حَشَاشَتِي
وَتَقُولُ عَنْ كُلِّ الْجِهَاتِ: هُمُ هُمُ

* أكاديمي من سوريا - مقيم في الكويت - رئيس قسم اللغة العربية - الجامعة المفتوحة.

أَعْيَا الْمُشْتَاقَ تَرَدُّدُهُ

د. حامد المطيري *

اليومَ ليسَ كملته يومٌ، ولا قبله ولا بعده؛ أبدٌ، زاد شوقي فجفاني رقدٌ،
فرقَ دَمْعِي لما أَعَانِي وأَجِدُ، وَجَلَسْتُ وَخُدِي سَهْرَانُ وضلوعي تَنَقَّدُ،
أرقُ جَدَّةَ طَيْفٍ وَسَهْدُ، فَأَشْعَلْتُ مَضِيحاً وَاسْتَخْرَجْتُ قَلَمًا، وَرَشَقْتُ
قَهْوَتِي فَطَابَ جُلُوسُ وفارقتَ جَهْدًا، فَاسْتَعَرْتُ مِنْ شَفَتَيْهَا أَعْدَبَ
حَدِيثٍ وَأَطِيبَ شَهْدُ، واستلهمت من طيفها الأوصافَ فلم أنقص ولم
أزد، فَمَرَجْتُ حُرُوفِي بِمَشَاعِرِ هَوَى مُتَقَدِّ، لأعبرَ عن مَكُونِ أَعْيَا القلبِ
سَهْنًا.

يومَ الأحد ٣١ مايو، الساعة تشير إلى الثانية فجراً، قصيدة دائية
كتبتها وأنا في قطر، على بحر الخبب (المتدارك).

أَعْيَا الْمُشْتَاقَ تَرَدُّدُهُ أَنْ يَكْشِفَ سِرًّا يُجْهِدُهُ
فَتَطَاوَلَ لَيْلٌ يَسْهَرُهُ وَالنَّوْمُ تَجَافَى مَرَقَدُهُ
وَبَيْتٌ عَلَى حُزْنٍ وَأَسَى وَيُفِيْقُ يُنَاجِي أَعْيَدُهُ
بَشْهِيْقٍ يُحْيِي مُهْجَتَهُ وَزَفِيرٍ زَادَ تَنَهُدُهُ
فَتَدَاعَتْ مُقَالَتُهُ بِدَمٍ وَيَدْمَعِ أَعْيَرَى حُسْنَدُهُ

* شاعر من الكويت.

وَتَجَدَّدَ فِي صَدْرِي وَجَدٌ
قَلَمِي يَنْسَابُ وَيُلْهِمُهُ
فَتَدْفَعُ شِعْرِي بُرْكَانًا
عَجَبًا أَنْ يَصْبِرُ مُشْتَاقٌ
يَا مَنْ فِي الْحُبِّ تَمَلَّكِي
يَا قَاضِي الْحُبِّ وَحَاجِبُهُ
أَحْبَبْتُكَ حُبًّا ذَوَّبَنِي
أَهْدَيْتُكَ قَلْبًا أَنْزَلْتَهُ
لَوْ أَنَّكَ يَوْمًا تَسْمَعُهُ
لَوْ قَلِمٌ قَامَ يُبْرِدُهُ
أَعْيَانِي وَصَلَاكَ أَطْلُبُهُ
قَمَرِي رَفَقًا فَمَتَّيْمُكُمْ
هَيْمَانٌ لَمْ أُغْمِضْ جَفْنًا
مَا طَيْفُكَ لَاحَتْ صُورَتُهُ
بِسِهَامِ اللَّحْظِ تَصِيدُنِي
بِالْهَجْرِ خَيَالُكَ هَدَّنِي
يَا خَوْفِي أَنْ تَغْفُو عَيْنِي
وَيَكْفِي جَهْمَرٍ يُوقِدُهُ
فَيَضُّ مِنْ حُسْنِكَ مَوْرِدُهُ
وَلَهَيْبُ الْوَجْدِ يُجَدِّدُهُ
وَالشَّوْقُ يَمُوقُ تَجَلُّدُهُ
فَعَدَوْتُ لِوَحْدِكَ سَيِّدُهُ
أُمْبِاحُ قَتْلِي تَشْهَدُهُ
أَجْزَائِي حَبِّي تَجْعَلُهُ
لَحْنًا؛ وَجُرُوحِي تُنْشِدُهُ
لِحُبِّ زَادَ تَسْهَدُهُ
لَأَفَاقَتِ لَيْلِي تَعْبُدُهُ
كَسَرَابٍ عَزَّ تَرْضُدُهُ
قَدْ أَسْلَمَ طَوْعًا مِقْوَدُهُ
ظِلْمَانٌ، وَصَلَاكَ يُنْجِدُهُ
إِلَّا وَفُؤَادِي مَقْصِدُهُ
وَظَنُّكَ قَتْلِي تَقْصِدُهُ
وَلَيْلِي لَوَفَاتِ تَهْجُدُهُ
فَيَغِيبُ بِلَيْلِي فَرَقْدُهُ

يَا نَبِيعَ الْحُسَيْنِ وَمَسْكَنُهُ فِي قَلْبِي بَانَ تَفَرُّدُهُ
بِحَدِيثِكَ نَفْسِي مَوْلَعَةٌ وَبصوتِكَ سِحْرٌ يَسْتُنِدُهُ
أَقْسَمْتُ بِرَبِّي أَلْشَّهَدُهُ قَسَمًا مَا أَنْفَكُ أَوْكُدُهُ
لَمْ يَسْكُنْ قَلْبِي إِنْسَانٌ مِنْ قَبْلِكَ يَوْمًا أَحْمَدُهُ
هَذَا إِحْسَاسِي مَكْتُوبًا مِنْ صَبِّ بَانَ تَوَجُّدُهُ
أَعْيَا الْمَشْتَاقَ تَرَدُّدُهُ وَالنُّومَ تَجَافَى مَرْقَدُهُ





نحو متاهة الذات

فاطمة الزهراء بنيس *

ليزيد سفرني إليك رغم أن الوصول محال
كلما أغراتني طريق بك، سرني فيه، أملا بلقياك.
مغيضة العينين أسافر، أستمّد نوري من قلبي الظامئ.
وكلما هدّني عمق المسافات م
أسلمت نفسي لطريق آخر، قد تترائين فيه.
هكذا انفلت العمر وأنا حاملة بأوانك
لأنك وطني الأم.... لغتي الأصل.... تلغمني الأول
من غيابك تشربت حلمي الضال فأطعمته من جوعي
سقيته بماء القلب تفرّغت له بكامل قواي
لم أكتشفه للضوء كي لا يسقطه مثلاً أسقطك ذات وهم
والتهممك بسرعة البرق كيلا تفوح ثمارك
لولا وأذك ما انبعثت
لولا عطشك ما ارتويت
لولا حزنك ما عرفت معنى الفرح
لولا حجابك ما انكشفت
من فقدائك كانت نقطة الانطلاق نحو متاهة الذات
فكيف أعود دونك؟
أيتها الشهيدة والشاهدة على إنفلاتي
الغائبة عني الحاضرة في حد الانصهار
أحمل أعطابك كنزاً.... كنزاً وأسائل إشراقي :
هل كان بالإمكان غير الذي كان ؟
لا أسمع ولا أرى غير إشارات تغري بالعثور عليك
لكنها تأبى أن توصلني إلى مبتغاي
ربما إذا وصلتك سنندثر من لذة الوصال
سنذوب كالشمع أوج اشتعاله
وأنا لا أريدك إن تنتهي.....أريدك خالدة في رؤاي
بخسائر كظفرت قطارت قدمي عكس قدميك
في كل واد أهيّم مثلي كمثل الشعراء والمجانين
أقول ما لا أستطيع فعله وأفعل ما لا أستطيعه
أهذي بأشواق و لا أحد يفهم الغيبي
أرجئ الله وأسعة لكني أقسمت ألا أسكن سوى ربوعك
والأحمل سوى اسمك الثلاثي
والأصغى لسواك
لأنك صوت الحقيقة المجهض وفجر الأنوثة المحجوب.

* شاعرة من المغرب.

جوهرة يدوية الصنع

بقلم: محمد فطومي *

في طريقهما إلى المطار، لَوِّتَ العبارات المحترقة صمتهما بالقاتم الموحش. المشاهد المشحونة التي ضاق بها جمعهما على امتداد الأربع سنوات الفارطة، تعود الآن ثقيلة لتحاصرهما في مكان ضيق دون أن تُلَوِّح لهما سوى بعناوين هلامية مقتضبة، مُحَوَّلة السَّيَّارة إلى ما يشبه كبسولة زمن. تقاطر الصَّمَت عرقاً بارداً على جبين يوسف وهو يرى العلبة الحمراء في صندوق السَّيَّارة من جهته. بدت كتلك الأشباح التي لا أحد يُصدِّقها لو قلنا بأننا رأيناها تمرّ أو سمعناها تطلق أو تخطو. سيكون موكولاً لهذا الصَّمَت وحده أن يؤلّف بين يقين يوسف بأنه سبَّب لأبيه أذى كبيراً، وبين حاجته الملحة إلى المواساة من قبله هو دون غيره.

كان يوسف منكفئاً في كرسيه يراقب الطريق الممتدة أمامه كعقبة، بسط ساقيه إلى الأمام، ثمّ شامها، صرّ يديه بين فخذه، أخذ يهرش سرواله بتوتر واضح. عيناه تقعان على الأشياء فلا ترتسم في مخيلته صورة منها. عاد ليفرك يديه ويجمع قبضتيه متحسّساً أظفاره حارصاً على أن تؤلم راحتيه، كان أبوه في تلك الأثناء غارقاً وسط كمّ هائل من الحركات الصغيرة، موزّعا اهتمامه بين قهوته وبين البلور العاكس والتفاصيل الصغيرة المحيطة به من كل جانب كما ليوحي بأن القيادة لا تسمح بربع كلمة. مطر خفيف بدأ بالتساقط تلقفها الأب بماسح الزجاج ليضيفها إلى قائمة مشاغله اليدوية الأخرى.

تبادلا نظيرة سريعة ثمّ لم يعد يسود بينهما سوى صوت دوران العجلات تردد الطريق المبتل.

شيخ نضج الصَّيف في صدره ولم يصب بالخرف على حدّ تعبيره، بم تراه يفكر وهو يقلّ أبنه الوحيد لتوديعه دون سابق علم، رغم أنه يسكن الشقة السفلية لشقته، وينام في الحجرة التي تقع تماماً تحت حجرة نومه؟ فقط

* كاتب من تونس

قبل السفر بيوم أخبره ابنه بأمر البعثة التي ستدوم سنتين.
رصف الأب الحقائق بنفسه. تعلّت زوجة ابنه يوسف بموعد عند الطبيب.
لن تأتي معهما إذن مصطحبة الصغيرة كما تخيّلها تدفعها في الصّالة
الكبيرة وقد ارتسم على ملامحها تدمّر مكتوم.
ليلة السفر، انغمس الأب يكتب في دفتره كما لم يفعل طوال حياته. النتيجة
كانت ورقة.

ورقة عمرها ليلة فاجأت صاحبها كما لو أنّه عثر عليها ولم يكتبها بنفسه؛
سؤال: كيف أمكنها أن تُعلّم الأيّام الأسماء كلّها وتضجّ بالعلامات كما لو
أنها تُطلع الوقائع ما غاب عنها؟ ألا ينبغي أن تكون قد استغرقت وقتاً
أطول كي تقدر على ذلك؟
الورقة ذات مطويّة إذن؟

انتهى من كتابتها عندما شارف الليل على الانتهاء..
ورقة لا تُصهر ولا تُصبّ ولا تُسبك. بعثها ، فقط ، ليتحقّق من أنّه وأد ما
بداخلها .. كذا فكر. وكذا روت الورقة أسيرة إياهما في قلب ضجيج المطار
وسط ضيق كأنه قالب أسمنت.

يوسف.. كنت دائماً الحياة في نظري، كان يضحك أنّي وجبتها المفضّلة.
نعم بإمكانك أن تصدّقني، أنت لا تذكر.. أحياناً كنت تتفجر ضاحكا وأنت
تراني أتعثر في الأشياء أو أنسى الأغراض فأعود حائفاً من حيث أتيت أو
حين تشنّ عليّ الأعطال حرباً شرسة.

بالأمس كدتُ أصطدم بسيّارة أخرى. كلانا لم تكن لديه مكابح جيّدة..
شأنني، شأن القلق الذي صار يسكنني.. كما قد تلاحظ، تغيّر شكل عدويّ
مع تقدّمي في السنّ.. حتّى عهد قريب كان حلمي أن يتحوّل رأسي بيتاً
للجميع، أمضيّ حياتي متنقلاً بين شخصيّات عديدة، فمن مُحوّل لوجهة
القدر. إلى الرّجل الأقوى من كلّ المواقف مهما اشتدّت حدّتها. كنتُ كطفل
يتقمّص بطلاً من أبطال التلفزيون في كلّ مرّة. بعدما انتهت كلّ هذه
الأدوار اشتعل النّدم بداخلي لأنّي لم أشتغل على أن أصير أباً يُذكر في
سياق الكلام بجمل تبدأ بكان أبي، أو كان دائماً أبي...

بدأت تظهر على البيت الذي كبرت فيه أوّل التّجاعيد، بنيّ؛ ذاك الغبار
الركيك الذي ألمحه يبقع الحائط حول الأبواب الخشبيّة للبيوت المعبّدة
للبيع والذي لا شيء يطرده غير سكان جدد. هو الآن جميل فقط من باب

أنّه ليس غير ذلك، تماماً كما يُقال عن أحدهم: المسكين مات صغيراً، بالكاد تخطى عقده السّابع. بياضه الناصع فيما مضى أصبح بلا رجعة بياضاً شاحباً كبطن تمساح. علاقتنا أيضاً أصبحت شاحبة بعدما تزوجت واستقلّيت، بدأت تباعد عني رويداً، كنتُ كأّم تغافل صغيرها وهي تخرج من غرفته على أطراف أصابعها كي لا توقظه. أمّا أنا فكنتُ ممثلاً بارعاً، ألوح بتصرّفات غريبة عن أطواري، من قبيل اصطناع طقوس يومية مضبوطة: كتبني، شجيراتي، ساعة المشي المسائيّة، ميلي إلى العزلة، كوب الزّعتر اليوميّ. كنتُ أبالغ في الامتثال لها فقط لأؤكد لكما بأنّ ابتعادكما عني في محله بل أكثر من ذلك لعلّي أحبّه. كنتُ أدري أنّ انكفائي التلقائيّ على نفسي سيخفف عنكما الكثير من طرق الضمير.

الحكاية عندي تبدأ منذ علمتُ منك بأنك تنتظر بنتاً. كان عمر الجنين إذاك ثلاثة أشهر كما أخبرتي.

بيني وبين نفسي سمّيتها حواء، لم أتردد في هديّتي لها. منذ الوهلة الأولى حسمت أمري على أن أطوّق معصمها الصّغير بسوار مرصّع بجواهر يدويّة الصّنع، تماماً كما يفعل مربو طيور الكناري، وهم يطوّقون سيقان الأفراخ التي تمقس حديثاً قبل أن يستحيل الأمر. كانوا يفعلون للدلالة على أنها ولدت في عش رغد وليس لتحيطة البريّة. كذا كان يرتفع شأنها أضعافاً. أعجبني في الحكاية الجزء المتعلق بعش الرّغد، درس رائع آخر علمتني إيّاه أذواق النّاس: بيدو، بنيّ، أنّ الحرّية هي أسوأ التّجار على الإطلاق.

قصدتُ العاصمة متخفّياً بقضاء بعض الشّؤون. وأنا أتجوّل بين الأزقة الشعبيّة، تساءلت بسخرية ما إذا كان ما أقدم عليه وجهاً من وجوهي الأخرى التي لا أعرفها ولا أحد يعرفها، أم حياة سرّيّة عارضة لا يُستحسن أن ينطبع منها سوى النتيجة. حين طال مكوثي هاقتني، فهمت من نبرة صوتك أنّ عديد الهواجس قد عبثت برأسك. أخبرتك أنّي انتهزت الفرصة لأقوم بزيارة بعض الأقارب. بالفعل زرت عمّتك، لكنّي سرعان ما عدتُ إلى غرفتي بالنّزل، كان زوج عمّتك مغتاضاً جداً من طاووسه، أراني مخالب الطاووس وقد لفها في ورقة ممزّقة من كرّاس أحد أبنائه، قال لي إنّ الطاووس حاول الفرار فعاقبته. كان القرطاس يحتوي على كل مخالب الطاووس.. أعتقد أنّنا نشبه وسائل عقابنا كثيراً، أعتقد أيضاً أنّ العقاب نوع من الفضيحة، لذلك لم أحبّ ممارسته يوماً، لا معك ولا مع أيّ كائن كان، ثمّ إنّ أحداً ليس بوسعه أن يعاقب أحداً، نحن إمّا نبيع أو نشتري، تلك حدودنا. ألا ترى معي؟

اجتزأت المشقة الأولى عندما عثرتُ على الصائغ الوحيد الذي يصقل الجواهر يدويًا، لم يكن دكانه نائيا عن بقية الدكاكين مع ذلك لا أحد أضاف حرفا فوق عبارة: "عذرا لا أصنع يدويًا".

كان دكان العم "روجيه" عبارة عن نفق ينتهي بمغارة دانية السقف، في وسطها تنتصب طاولة مغطاة بملاقط وأدوات صقل دقيقة وعدسات مكبرة. اتفقنا بسرعة على جميع التفاصيل فالعم روجيه لا يتفاوض أبداً، هو يبيعك قطعة من عمره المتبقي. الذين يأتون إلى هنا، ينشأ بينهم وبينه اتفاق غير صريح يقضي بأن تدفع له مالا مضاعفا مقابل انكبايه أيّاما وليالي، مسخرا كل حواسه وأعصابه ووجدانه من أجل عزيز قلبك.. كنتُ أزوره كل يوم. عندما اقترب موعد التسليم بدا لي أنّ الجوهرة هي الأيام التي استغرقه صقلها، ثمّ حين قدّمها لي جاهزة في أتم رونقها، وأمكنتني أن ألحظ على وجهه شيخوخة مضاعفة. آمنتُ أنّ الجوهرة هي العمر الذي التهمته. لم ألق ترحيبا كبيرا يوم زرتك لأقدّم الهدية لعصفورتي، مع ذلك لم أنصرف قبل أن أطوّق معصمها بنفسي. ما هي إلا أيام حتى زرتني في غير موعدك الأسبوعي. كنتُ مرتبكا، سألتني عن الصائغ، عن اسمه ومكانه. قلتُ إنه غشني. الجواهر ليست متساوية ولا هي دقيقة في الشكل. فهمتُ أنّك في مهمة، لن تكون بسلام إلا إذا أعدت لي السوار. حاولتُ تغيير الموضوع لكنك عدت لتحدثني عن الجوهرة وكيف ينبغي أن نبليغ الشرطة. في الأخير وعدتني بأن أعود إليه ليصلح غلظه وإلا قاضيته. كالانا كان يدري أنّ شيئا من هذا لن يحصل. كان لابد أن تُعاد الهدية إلى صاحبها، هذا كل شيء.

ما حدث أنّ زوجتك صدقت كلام امرأة ادّعت أنّ السوار مغشوش، بل أخذت المرأة على عاتقها مهمة عرضه على صائغ تثق به. عادت بعد أيام لتؤكد بأن الجواهر مغشوشة وبأنها لا تساوي شيئا. سمعتُ النقاش الذي دار بينكما ليلا. كنتُ على وشك النوم، لم أقصد سماع شيء. قرّرت بعد تلك الليلة أن أنتقل للعيش في غرفة الجلوس. أتدري؟ ثمة ثمانية لا ينبغي إذا حضرت أن يطيل المرء المكوث مراقبا الحركة والسكون من الشرفة، مخافة أن يُفتضح أمر الحقائق في عينيه. أعذر زوجتك فهي تجهل.. لا تغضب أرجوك.. أتدري ما معنى أن يجهل أحدا ما أمرا ؟ يعني أنّ كل التفسير المتعلقة به ستبدو لك جميعها مقنعة للغاية، مهما تناطعت، تماما كالقبلة في مكان تزوره لأول مرة. وأنتما تجهلان تماما ما معنى أن تحتج جوهرة بالروح لا برحى كهريائية. عليك أن تعتق فهمك للطبيعة وإلا ظلمت

بنّي.. لكن وكى لا يتسلّى الكذب إلى ما أقول، لقد تجاوزت الحكاية كأني
تعثرت في غرض ما، إلا أنّ العبارة التي لامست لساني مباشرة والتي لم
أقو على قمعها كانت: « كم أنت وحدي بنّي! »

أعلنت المضيضة في مكبرات الصوت عن وجوب التحاق المسافرين بالطائرة
المتجهة إلى برلين. انتبه الأب من نعاس تدلى له رأسه جهة صدره. وقف
منهكا، استند بكلتا يديه على فخذه، فرد ذراعيه وعلى وجهه ابتسامة
وديعة، انبسط لها تقاسيمه، مطبقا شفثيه على نحو يوحي بأن الأوان
قد حان كما هي عادته دائما.

قال: يوسف.. لا تشغل بالك من ناحيتي. أنا سعيد.. سأتسلّى بتعلّم الألمانية
ريثما تعود..

تكلّم الابن: سامحني أبي.. أعرف أنّك انزعجت كثيرا، كم أتمنّى أن يمحى
من قلبك الأذى الذي ألحقته بك.. حين لمحت العلبة الحمراء في صندوق
السيارة انتابني شعور بأنّي...

- لا تكمل بنّي.. لا تكمل وانس الأمر.. أمّا إذا كنت مصرا، فلديّ عرض
خاصّ لك كما يقولون... ثمّة ورقة دسستها بين أغراضك في الحقيبة
البنيّة... بإمكانك أن تشتري منّي كل ما بدا لك رائعا من جهتي لو أتلقتها
دون أن تقرّأ حرفا واحدا منها...

تطلّع يوسف إلى أبيه بارتياح ثمّ عطف ملامحه فجأة نحو سرور
غامض.

حَضَنّا بعضهما بعضا، ثمّ برفق راح الأب يدلك بأنامله أسفل كتف ابنه
حيث من المفترض أن يكون موضع الألم في ظهره هو.

وَمَا لَنَا تَرْكُنَا وَشَأْنَهُ

تأليف: كريستيان بوبان (١)

ترجمة: عاطف محمد عبد المجيد *

حالة الأزمة هي حالة العالم الطبيعية: حرب تلو أخرى.. اكتشاف في ذيله اكتشاف آخر.. مجموع مبيعات مقابل نسبة انتحارات.. مجاعة مقابل روائح كمالية كل هذه الأشياء تمتزج معاً في عالمنا هذا.. تتعايش سوياً.. كلها فيما عدا الحب.. الحب الذي لا يتواءم مع شيء.. ولا نصيب له في أي شيء..

بل هو ذا يتناقص مثلما تتناقص أرغفة الخبز في أزمنة الحرب.. كما تتناقص الأنفاس في حَلَقٍ من زارته لحظة الاحتضار.. كتناقص الوقت في ألعاب الطفولة..

لا بد لنا من وقت إضافي كي نمارس فيه طقوس الحب.. فالوقت متاح لا يكفي لتلبية أحتي أجاثنا الداخلية للحب.. لتلبية مطالب صوتنا الداخلي.. دمننا الطفولي البريء.. في صوت سماوي..

لا يُمنَّ مُدَّنب الحب سوى مرة واحدة للأبد.. فعلينا. لذا أن نسهر ليلاً حتى نراه.. لا بد من أن نتنظر وقتاً طويلاً.. طويلاً.. طويلاً..

تلك هي حالة الحب الطبيعية.. وتلك هي حالته المترفة.. عجيبة طبيعته: الانتظار.. الانتظار.. الانتظار بعيداً جداً عن التهور والصخب وعن أية أزمة.. الانتظار في هدوء وفي أناة.. الحب.. الشعر هو إحساسه الرقيق.. صورته المتواضعة كثيراً.. وجهه لحظة الاستيقاظ.. هو لب الانتظار.. وعذوبته.. أمل رقيق وعميق وكذلك مضيء..

* مترجم من مصر.

لقد أُبتكرت شخصية (برسيڤال) في القرن الثاني عشر على يد (كريستيان دي تروا).

القرن الثاني عشر كالقرن العشرين.. فالأيام جميعها تتساوى.. وكل القرون تواجه الاحتياج نفسه للأكل.. للعمل من أجل الأكل.. للصراع من أجل العمل.. الأكل يفقد دمه ووقته عن طريق الجرح نفسه.. هي الاتدفاعات الملتبسة نفسها.

لقد نهض برسيڤال في نهاية القرن الثاني عشر، امتطى ظهر جواده، ولم تكن أمه تريد له أن يصبح فارساً، فالأمهات يعرفن الكثير من الأشياء عن هذا العالم غير أنهن لا يَقلن كل شيء.

ورغم ذلك فالأطفال يعصون أمهاتهم، بينما برسيڤال والضوء يحيط به من كل مكان، متدثراً بالذكاء الأمومي، يذهب من قصر إلى قصر في رحلة بحث عن شيء غير محدد.. على الأرجح عن شيء ضئيل لم يكن يدرك أي شيء من الكتاب الذي أنهى قراءته.. إنه متعب، وإنه لشيء مُتعب حقاً أن تبحث عن شيء تجهل كنهه، كما أنه من المتعب أيضاً أن تكون في خدمة ملك فقد سُلطته.. عرشه.. مملكته الجميلة.. والفتيات اللاتي كن يتزاحمن عليه.

التعب هو أحد الأشياء التي تقيد كثيراً في التفكير هو كالغيرة، كالكذب، أو كالخوف.. كتلك الأشياء الملوثة التي نطرحها بعيداً عن عيوننا، كتلك الأشياء التي تجعلنا نسقط أرضاً.

أول وجه مُتعب يقابلك في هذه الحياة هو وجه الأم، وجهها الذي أنهكته العزلة.. أما الأطفال في سنوات عمرهم الأولى يجذبون إليهم الحلم، الضحك، وخاصة التعب، بل التعب قبل كل شيء.

مرة واحدة يمسي التعب في الحياة.. بابين مهيبين: الحب والنوم. الحب الذي يستعمله التعب كالماء فوق الصخر، أما النوم فيكده كالماء فوق الماء.

التعب هو قساوة النوم في الحب، حريق النوم فوق مساحات فسيحة من الحب. التعب مثل أمّ ليست طيبة، كأُمّ لم تعد تصحو ليلاً لكي تؤنس أطفالها بصوتها، أو لكي تغمرهم بذراعيها.

إذا بأي وسيلة نتعرف على المتعبين ؟ أولئك الذين يقومون بفعل أشياء دونما توقف. ويرفضون بشكل مستحيل العودة إلى ذواتهم، إلى الراحة، إلى الهدوء، وإلى الحب. إنهم يؤدون بعض الأعمال.. يشيدون المنازل مثلاً، أو يمتنون مهنة ما حتى يتخلصوا من التعب نتيجة لقيامهم بالعديد من الأشياء، لكنهم يستسلمون له.

وقتهم ينقصه الوقت، فما يفعلونه كثيراً كثيراً، هو نفسه ما يفعلونه قليلاً قليلاً. حياتهم تنقصها الحياة، وكأنّ حاجزاً زجاجياً كائن بينهم وبين أنفسهم، يحاذونه بلا انقطاع.

ثمة من يشاهد التعب على قسّمات وجوههم، في أيديهم، بين ثنايا كلماتهم. التعب يسكنهم كما يسكنهم الحنين إلى الماضي، كغربة مستحيلة.

وكشاب انفصل عن أمه، يذهبون مثل برسيغال من سهل إلى نهر، ومن نهر إلى جبل، ومن جبل إلى سهل، عن ماذا يبحث برسيغال ؟ هو نفسه لا يعرف عن ماذا، لم يعرف أبداً. إنه بالكاد يحصل على وقت لينام في القصور الخاوية على عروشها. لقد اعتاد أن ينتقل من مغامرة إلى أخرى.

و ذات يوم وجد أوزة زرقاء اللون تجتاز السماء الرمادية، أصابها سهم صياد أسفل جناحها، فسقطت ثلاث قطرات دم على الثلج، نزل برسيغال من على جواده، اقترب ثم انحني ليشاهد تلك البقع الثلاث من الدم الأحمر فوق الثلج الأبيض، وظل ساعات وساعات يتأمل في هيئتهن، وأثرهن، واللعب فيما بينهن، فقالت له البقع شيئاً ما، ذكرته بوجه فتاة، أحييت بداخله كم هو يحب أن يرى ذلك الوجه، وكم كان مقدار تجاهله للحب ضخماً !

لقد تركه التعب، ولم يعد يعرف كيف يعود إليه، خاصة وأنه لم يكن هو ذاته داخل نفسه.

ما نحبه ليس له اسم، يقترب منا، يضع يده فوق كتفنا قبل أن نعثر على كلمة نوقفه بها، ما نحبه مثل أم، تتسبب في وجودنا وتُحيينا ألف مرة ومرة.

ثلاث بقع من الدم، ثلاث كلمات حمراء فوق حياة بيضاء.

كان الملك يود أن يتحدث إلى برسيغال فأرسل إليه بعض الفرسان ليبحثوا عنه، لكنه لا يجيب، إنه هناك مُنَحْن دائماً على الثلج الأحمر، غير مُبال بأولئك الذين يطالبون باصطحابه إلى مكان آخر، بعيداً جداً عن العالم المتعب. الشعر يبدأ هناك في القرن الثاني عشر، فوق خمسين سنتيمتر من الثلج، أربع عبارات، ثلاث بقع من الدم. الشعر، نهاية كل تعب، وردة الحب في تلويح اللغة، زهرة الروح فوق أطراف الشفاه.

حدث هذا في ذلك الزمن، كالشعراء الجائلين يلوكون اسم امرأة بين أسنانهم ويطلقون لأغانيهم العنان. بينما الأرض محجوز عليها في كوكب الغناء هذا.

في ذلك الوقت ولد شكل جديد للإنسان، ساكناً وغائياً ساكناً فوق الثلج الأبيض، منحنيّاً فوق الغياب الأحمر، لم يعد يرضى في شيء من هذا العالم. وكأنا تركناه وشأنه يتأمل حبه لساعات، لأيام، ولقرون، وكأننا تركناه وشأنه إلى الأبد... إلى الأبد...

(١) كريستيان بويان (Christian Bobin)، كاتب وروائي وشاعر فرنسي ولد في الرابع والعشرين من شهر أبريل من العام (١٩٥١) في مدينة كريزو (Creusot) كان في مرحلة طفولته منمراً ومحباً لصحبة الكتب.

بعد دراسته للفلسفة عمل بويان في مكتبة كريزو البلدية ثم عمل مُحرراً في مجلة (مبييه) وكذلك عمل ممرضاً لذوي الأمراض العقلية والنفسية.

يكتب كريستيان بويان الرواية والفقال واليوميات إلى جانب قصيدة النثر.

يكتب كريستيان بويان الرواية والفقال واليوميات إلى جانب قصيدة النثر. ويعد أن ظل كريستيان

بويان ولوقت كافٍ كاتباً متروياً.. ذاق طعم النجاح منذ العام (١٩٩١) على خلفية صدور مجموعته القصصية (فستان حفلة صغير).. والتي نشرتها له دار جاليمار.

ولمرة أخرى وفي العام ١٩٩٢ حقق بويان نجاحاً آخر على إثر صدور كتابه (الحقير جداً) والذي خصصه لـ (سان فرانسو داسيز).. وحصل هذا الكتاب على جائزة (لو دو ماجو) وكذلك حصل على الجائزة الكاثوليكية الكبرى للأدب في عام واحد وهو العام ١٩٩٢م.

وما بين أول كتاب ينشره كريستيان بويان والذي عنوانه بـ (رسالة أرجوانية) وصدور عن دار نشر براند في العام ١٩٧٧.. وبين آخر كتبه والذي صدر في العام (٢٠١١).. وسماه (عظمة الفاسك) عن دار نشر فاتا مورجانا.. ثمة ما يزيد عن اثنين وخمسين كتاباً آخر هي حصيلة ما كتبه بويان في حياته التي مازالت مستمرة.

من أهم كتبه: (الحقير جداً، ١٩٩٢)، (رسم ذاتي للمشمع، ١٩٩٧)، (بعث، ٢٠٠١)..

هذا وقد حصل كريستيان بويان على عدة جوائز أهمها لو دو ماجو والجائزة الكاثوليكية الكبرى للأدب.



تنتطلق عادة في شهر سبتمبر من كل عام الكثير من الأنشطة التي تنظمها المؤسسات المهمة بحقل الأدب والثقافة والفكر، ويطلق عليها اسم الموسم الثقافي، ويتم الاستعداد لها مسبقاً، وفي رابطة الأدباء استعد الزملاء في اللجنة الثقافية لهذا الموسم ببرنامج حافل وثري من الأنشطة الحميلة لإقامتها على مسرح الرابطة بعد تفضل الشاعرة الكبيرة الدكتورة سعاد الصباح بترميمه وإعادة تأثيثه بحلته الجديدة، ليواصل هذا المسرح العريق مسيرة الإبداع ويكمل ما قدمته الأجيال المتعاقبة في الرابطة خلال ما يقارب نصف قرن على بتائه.



بقلم: طلال سعد الرميضي *

وقد حضرت شخصياً بعض اجتماعات اللجنة الثقافية التنسيقية لتنظيم هذا الموسم الجديد، ولست الحماس والعطاء الرفع من الشباب أعضاء اللجنة لخدمة الرابطة وأنشطتها التطوعية وهذا المأمول من هذه الباقة المثقفة،

والرابطة درجت على تنظيم المواسم الثقافية ومحاضراتها المتنوعة عبر سنوات طويلة ولكن هذه الفعاليات تكون غالباً عرضة للنسيان فلا يتذكرها إلا من حضرها أو عاصرها على أبعد تقدير، وهذا يدفعنا إلى السؤال لماذا لا تقوم المؤسسات الثقافية بتوثيق فعالياتها الأدبية في مطبوعات ورقية ليكون من السهل الرجوع إليها والاستفادة من مادتها الثرية.

محاضرات في مهبط الريح

في الكويت مثلاً نجد أن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب يقوم بطباعة المنارات الثقافية في إصدارات قيمة، وكذلك الحال لدى مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين الثقافية التي تصدر سنوياً مطبوعات تضم ندواتها الأدبية، وكما أستمتع عندما أقرأ الكتب التوثيقية التي أصدرتها رابطة الاجتماعيين وجامعة الكويت لمواسمها الثقافية في السبعينيات.

ولنا في رابطة الأدباء تجربة في هذا المجال حيث تم إصدار كتاب توثيقي لفعاليات احتفالية مرور نصف قرن على تأسيس الرابطة وقام بإعداده الزميل عدنان قرزات وتوليت الإشراف عليه، وهناك اقتراح بتوثيق محاضرات ذكريات أديب التي قدمتها الرابطة خلال السنوات القليلة الماضية واستضافت نخبة من الأدباء الكبار أطال الله في أعمار الأحياء منهم ورحم الله من توفي منهم وكنت أنا المسؤول عن هذه المحاضرات القيمة.

لا شك أن وجود مثل هذه المطبوعات التوثيقية يعتبر سجلاً هاماً وإضافة قيمة للمكتبات العربية حول النشاط الثقافي بدولة الكويت وأن ذاكرة البشر ضعيفة والكتاب هو الباقي على مر القرون ليكون شاهداً على أنشطة أقيمت في صروح الثقافة الكويتية في زمن مضى وانقضى، وحتى لا تصبح هذه الفعاليات الثقافية في مهبط ريح النسيان.

* الأمين العام لرابطة الأدباء-رئيس التحرير